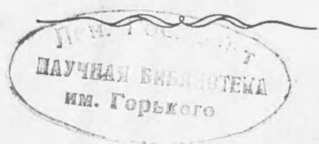
ИСТОРИЧЕСКІЕ ЭТЮДЫ

РУССКОЙ ЖИЗНИ.

Вл. Михневича.

Томъ первый.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

—

1879.

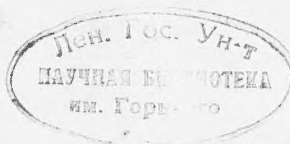
ОЧЕРКЪ

ИСТОРІИ МУЗЫКИ

ВЪ РОССІИ

ВЪ КУЛЬТУРНО-ОБЩЕСТВЕННОМЪ ОТНОШЕНІИ.

Вл. Михневича.

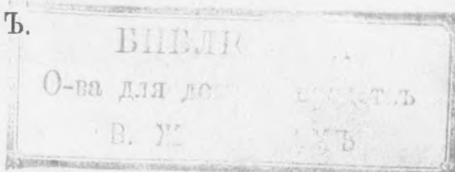






С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

1879.




ТИПОГРАФІЯ Ф. СУЩИНСКАГО.
КАНАЛЪ ЕКАТЕРИНИНСК.
С.ПЕТЕРБУРГЪ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Дохристіанская старина.

Византійско-московская „тишина".

Стр.

„Шпильманская хитрость" изъ за моря.

Опереточный вѣкъ.

Кавосъ и его время.

Стр.

ДОХРИСТІАНСКАЯ „СТАРИНА“.

«О, Бояне, соловію стараго времени! Абы ты сіа плъкы ущекоталъ, скача славію по мыслену древу, летая умомъ подъ облакы, свивая славы оба полы сего времени... Чили вспѣти было, вѣщей Бояне, Велесовъ внуче!»

I.

Русская былина о музыкѣ.—Пѣвецъ и музыкантъ по миѳическимъ воззрѣніямъ.—Религіозно-обрядовое происхожденіе и значеніе пѣсни въ языческомъ бытѣ.—Музыка, какъ орудіе восхваленія и умилостивленія.—Стихійное происхожденіе музыки и ея обожествленіе.—Миѳы объ изобрѣтеніи музыкальныхъ инструментовъ.—Зоологическій элементъ въ музыкѣ.

Новгородскій „гость богатый" Садко, когда ему выпалъ печальный жребій быть выброшеннымъ въ море, „снаряжаясь" въ пучины хвалынскія, садится на шахматницу дорогую, да беретъ:

«Гусли звончаты,
Со хороши струны золоты».

И эти гусли, на которыхъ Садко былъ, по словамъ народной былины, большой мастеръ играть, сослужили ему службу великую. Оказалось, что царь морской, къ которому Садко попалъ теперь, ждалъ его двѣнадцать лѣтъ — двѣнадцать лѣтъ „душой радѣлъ" послушать его игру. Съ перваго же слова онъ проситъ его поиграть:

«И сталъ Садко царя тѣшити,
Заигралъ Садко въ гусли звончаты,
А царь морской зачалъ скакать, зачалъ плясать—
И того Садку, гостя богатаго,
Напоилъ питьями разными».

Въ этомъ мѣстѣ былины чрезвычайно образно выражено чарующее могущество музыки, съ народной точки зрѣнія, а съ другой стороны—любовь къ ней нашихъ предковъ. По смыслу былины,

Садко ничего не нашелъ лучшаго взять съ собой изъ груза на своихъ тридцати богатыхъ корабляхъ, какъ гусли «звончаты». Въ новѣйшей думѣ о смерти казака, записанной Афанасьевымъ, говорится, что, когда казакъ лишился всего, то—

«Тількі зосталась ему *бандура* подорожняя,
Та у глубокій кишені люлька»....

Съ этими драгоцѣнностями, по воззрѣнію пѣвца, казакъ не могъ разстаться... Вообще музыкальное искусство въ нашей народной поэзіи ставится очень высоко. Въ числѣ славныхъ доблестей и добродѣтелей героя другой былины, Василія Буслаевича, во всемъ первенствовавшаго, приводится и то, что еще въ дѣтствѣ „пѣнье Василью въ наукъ пошло“ и что, потомъ, возмужавъ, онъ былъ рѣдкій на диво пѣвецъ.

«А и нѣтъ у насъ такова пѣвца
Во славномъ Новѣгородѣ,
Супротивъ Василья Буслаева!»

Пѣсня отождествляла всѣ роды поэтическаго и словеснаго творчества, безъ которой оно было немыслимо. „Боянъ вѣщій“, говорится въ „Словѣ о полку Игоревѣ“, когда хотѣлъ пѣснь творити, «своя вѣщіа прьсты на живая струны въскладаше, онѣ-же сами княземъ славу рокотаху».

Типъ этого бояна—поэта, пѣвца и музыканта—до сихъ поръ сохранился у насъ, въ лицѣ немногихъ малороссійскихъ бандуристовъ и кобзарей, которые, къ сожалѣнію, уже теперь окончательно вымираютъ, какъ свидѣтельствуетъ П. Кулишъ («Записки о Южн. Руси»).

По народному представленію, пѣвецъ непремѣнно долженъ быть «вѣщій», мудрый, посвященный въ тайны природы и обладающій искусствомъ пророчества и «знахарства». Поэтому онъ пользовался большимъ почетомъ вездѣ, и его пѣсни, его игру на струнахъ, слушали съ благоговѣніемъ всѣ, отъ державнаго князя до послѣдняго раба. Въ немъ, въ его лицѣ, народъ чтилъ проявленіе своего творческаго духа; въ его пѣсняхъ онъ слышалъ живую лѣтопись славныхъ дѣяній своихъ предковъ, восторгался своими излюбленными героями. Поэтъ, музыкантъ былъ „вѣщимъ“ еще и потому,

что его даръ поэтическаго вдохновенія и искусство, поражая суевѣрные умы казались чѣмъ-то сверхъестественнымъ, свыше даннымъ.

Сила вдохновенія объяснялась, какъ результатъ вселенія въ человѣкѣ высшаго существа, овладѣвающаго имъ для реальнаго проявленія своей божественной эмоціи. Люди первобытные каждый возвышенный помыселъ, каждое проявленіе генія, вообще приписываютъ наитію боговъ. По справедливому замѣчанію одного мыслителя, слова „воспой, о богиня, гибельный гнѣвъ Ахилла!", вовсе не были въ устахъ Гомера простой реторической формой, подобно воззваніямъ къ музамъ позднѣйшихъ временъ,—это была настоящая мольба о вдохновеніи—ниспосланіи духомъ поэтическаго творчества.

Отсюда, поэзія и музыка въ до-христіанской періодъ жизни народа находились въ тѣсной связи съ религіозными вѣрованіями и обрядами, и народными пѣвцами являлись по преимуществу жрецы и волхвы. Указаніе на это встрѣчается въ сохранившихся до нашихъ дней старинныхъ пѣсняхъ и бытовыхъ обрядахъ. Даже законы слагались стихами и распѣвались подъ звонъ струнъ „старымъ людямъ на послушанье, а молодымъ для памяти". Извѣстно, что древнѣйшій памятникъ славянскихъ юридическихъ установленій изложенъ стихами въ „Судѣ Любуши".

Происхожденіе народной поэзіи и музыки объясняется космогеническими воззрѣніями человѣка на себя и на природу. Первоначальная пѣсня имѣла исключительное значеніе восхваленія и прославленія предковъ и боговъ, для умилостивленія ихъ, такъ какъ въ понятіи первобытнаго человѣка они обладали способностью дѣлать людямъ, по произволу, добро и зло. Поэтому первая пѣсня была по всѣмъ вѣроятіямъ пѣсня *поминальная*, раздавшаяся при погребеніи родичей и вошедшая въ похоронную обрядность.

„Души усопшихъ, говоритъ по этому поводу Спенсеръ, разсматриваемыя дикарями иной разъ, какъ благодѣтельные дѣятели, по большей-же части, какъ причины разныхъ бѣдствій, могутъ вызывать по отношенію къ себѣ различный образъ дѣйствій: человѣкъ можетъ или обманывать ихъ, или сопротивляться имъ, или же, наконецъ, онъ можетъ вести себя съ ними такъ, чтобъ заслужить ихъ благоволеніе и смягчить ихъ гнѣвъ. И мы утверждаемъ, что изъ этого послѣдняго образа дѣйствій берутъ свое начало всѣ религіозные обряды". [1])

А какъ свидѣтельствуютъ наблюденія надъ жизнью первобытныхъ народовъ и какъ явствуетъ изъ самой сущности пѣсни, имѣющей цѣлью—„восхваленіе“ по преимуществу, то, несомнѣнно, что она составляетъ главнѣйшій элементъ во всякой религіозной обрядности, которая въ свою очередь возникла изъ простаго обряда погребенія. „Еслибы религіозные обряды, говоритъ тотъ-же авторъ не происходили изъ погребальныхъ, то для насъ было-бы совершенно невозможно понять генезисъ многихъ религіозныхъ церемоній, повидимому, совершенно нелѣпыхъ“. [2]) И дѣйствительно, если, какъ объясняетъ наука, происхожденіе религій было результатомъ „страха“, производимаго на душу первобытнаго человѣка могущественными силами природы, то, понятно, ни одно изъ ея явленій не поражало такъ сильно неразвитой умъ, какъ смерть и ея неотразимость. Отсюда цѣлый рядъ чисто религіозныхъ пѣснопѣній, торжествъ и обрядовъ, совершаемыхъ при погребеніи и поминаніи и общихъ всѣмъ народамъ. Религіозно-обрядный источникъ поэзіи и пѣсни доказывается также филологіей. Славянскія *вѣщба*, *вѣщій*, *чара*, *гусла* и проч. рѣченія, обнимающія понятія о поэзіи, о пѣсни и музыкѣ, въ то-же время выражаютъ представленіе о сверхъестественномъ, божественномъ и миѳическомъ. Самъ народъ, въ своихъ преданіяхъ, связываетъ происхожденіе поэзіи съ понятіемъ о божествѣ и религіи. Славяне, напр., вѣрили, что ихъ національныя преданія, выражавшіяся въ пѣсняхъ, были занесены предками откуда-то издалека и были непосредственно продиктованы богами. Такъ, въ „Судѣ Любуши“ прямо сказано, что юридическія основы установлены „по закону вѣкожизныхъ боговъ“. Въ Краледворской рукописи, въ одномъ стихотвореніи, воины обращаются къ пѣвцу Забою: „Пѣвца добра милуютъ боги. Пой, *тебѣ отъ нихъ дано въ сердце*“...

Въ прекрасномъ обращеніи къ поэзіи въ одной словацкой пѣсни спрашивается:

„Спѣванкы, гдѣ сте са вы взялы?
Чи сте *з неба падлы*, чи сте рослы въ гаи?“

На томъ же основаніи въ нашемъ „Словѣ о полку Игоря“ вѣщій Боянъ именуется внукомъ Велеса—мирнаго бога пастушескаго быта, причемъ его пѣсни называются „старыми словесы“, что означаетъ ихъ божественный источникъ. Извѣстно, что и до

сихъ поръ нашъ народъ называетъ свои сказанія и пѣсни „стариною“, которая представляется освященною установленіями боговъ и непререкаемой мудростью предковъ. И не у насъ однихъ сложилось такое воззрѣніе на „старину“. Гезіодъ, говоря объ эпическихъ временахъ, замѣчаетъ, что тогда „люди жили, *какъ боги*, вдали отъ трудовъ и бѣды“...

Коротко сказать, народъ дѣйствительно считалъ поэзію „языкомъ боговъ“ не только фигурально, но—буквально и, такимъ образомъ, выражалъ въ ней свои нравственно-религіозныя вѣрованія. Къ сожалѣнію, у насъ не сохранился миѳъ о божественномъ происхожденіи поэзіи; но по нѣкоторымъ отрывочнымъ преданіямъ, какъ полагаетъ Буслаевъ, можно съ нѣкоторою вѣроятностью думать, что и въ нашемъ народѣ ходилъ миѳъ объ этомъ предметѣ, подобный нѣмецкому и финскому *).

Само собой разумѣется, что съ пѣснью была неразрывно связана музыка, которая первоначально служила только акомпаниментомъ пѣнія и самостоятельнаго значенія не имѣла. Это указываетъ и до сихъ поръ употребительное въ народѣ выраженіе: „играть пѣсню“. Ясно, что понятіе „играть“ не отдѣлялось отъ понятія „пѣть“. Нашъ языкъ даже не выработалъ своего слова для понятія *музыки*, а заимствованное греческое „мусика“ соотвѣтствовало, по толкованію нашихъ древнихъ грамотѣевъ, преимущественно пѣнію и пѣснѣ.

„*Мусикія* — въ ней пишется *пѣсни* и кощуны бѣсовскія“, гласитъ намъ „Азбуковникъ“ XVI столѣтія; „*Мусика—спѣваки*,“ або играчѣ на голосы спѣваючіи, або граючіи; *Мусікій* — спѣвачъ, играчъ“, толкуетъ въ своемъ „Словарѣ“ XVII ст. монахъ Берында [3])...

Обращаясь къ происхожденію музыки и примѣненію ея въ языческомъ быту, слѣдуетъ замѣтить, что она, подобно пѣснѣ, относилась къ религіозному культу прежде всего. Славянское *гусла* (откуда „гусли“, „гудокъ“, „гудѣнье“, означавшее у нашихъ предковъ, за отсутствіемъ болѣе точнаго слова для понятія музыки, игру на музыкальныхъ инструментахъ, вообще), первоначально озна-

---

*) Въ Эддѣ разсказывается, что поэзія произошла отъ соединенія слюней Асы и Ваны (Русск. народная поэзія, стр. 19). Этотъ эпическій мотивъ выразился у насъ въ преданіи «о вѣщей слюнѣ», помощью которой спасаются отъ преслѣдованія бабы-яги и колдуна.

чало, по объясненію филологовъ, пѣснь, потомъ чарованіе, а наконецъ, языческія жертвоприношенія и обряды *).

Согласившись въ обрядовой аналогичности пѣсни съ музыкой и въ томъ, что языческая пѣсня первоначально имѣла значеніе восхваленія и умилостивленія усопшихъ предковъ, мы встрѣчаемъ подтвержденіе этой мысли въ фактѣ примѣненія музыки нашими предками при поминкахъ. Въ военномъ бытѣ языческихъ славянъ, въ погребальную тризну входили игры надъ могилой умершаго воина, состоявшія изъ боеваго ристалища, которое сопровождалось, вѣроятно, музыкой, пѣніемъ и пляской, какъ это показываетъ намъ примѣръ погребенія воиновъ у другихъ языческихъ народовъ. Смѣсь печали съ весельемъ—это общая черта всѣхъ языческихъ похоронъ, вытекающая изъ космогоническихъ воззрѣній первобытнаго человѣка на жизнь и смерть.

Если, впрочемъ, нѣтъ прямаго указанія на примѣненіе музыки въ славянскихъ тризнахъ, то достовѣрно вполнѣ, что она имѣла мѣсто на поминкахъ („стравахъ“) нашихъ предковъ. Такъ, по свидѣтельству „Стоглава“ въ троицкую субботу „по селомъ и по погостомъ сходились мужи и жены на *жальникахъ* (т. е. на кладбищахъ), и плакали по гробомъ умершихъ съ великимъ воплемъ и, егда *скомрахи учнутъ играти во всякіе бѣсовскіе игры* и они, отъ плача преставши, начнутъ скакати, и плясати и въ долони бити и пѣсни сотонинскіе пѣти на тѣхъ же жальникахъ“. [4])

Интересно, что въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Россіи свирѣль, флейту, называютъ *жалѣйкой* **). Такъ какъ очевидно, „жальникъ“ и „жалѣйка“ происходятъ отъ одного и того-же корня и выражаютъ однородныя понятія—плача, печали, чувства утраты,

---

*) Съ нашимъ «гусла» однородны — готское «hunsl» и скандинавское «hûsl» (Рус. народн. поэзія, Ѳ. Буслаева, I, 6).

**) Нашъ почтенный этнографъ, С. В. Максимовъ, сообщилъ намъ слѣдующій, записанный имъ въ Бѣлоруссіи плясовой припѣвъ, въ которомъ упоминается «жалѣйка:»

«Подъ дуду не пойду,
Подъ скрыпицу не хочу,
Подъ *жалѣйку*—
Помаленьку»...

Упомянемъ, что въ старинномъ Словарѣ Памвы Берынды записано слово *жаломѣйма* (очевидно, варіантъ «жалѣйки» или—обратно), которое, по толкованію Берынды, равнозначуще—«сопѣли», «пищалкѣ», «флетнѣ», «дудѣ» и т. под.

то это наводитъ мысль и на обрядовое сближеніе этихъ двухъ предметовъ въ представленіи народномъ. Замѣтимъ, что генетическое сходство съ нашей „жалѣйкой", по ея обрядовому значенію и по тому впечатлѣнію, которое должна производить игра на ней, встрѣчается въ финской арфѣ—скантелла. Въ миѳѣ объ этомъ инструментѣ передается, что когда богъ Вейнемейненъ играетъ на немъ, то у самого изъ глазъ текутъ слезы на грудь, съ груди на колѣни, съ колѣнъ на ноги, смочивъ пять шубъ и восемь кафтановъ. Вообще, все намъ указываетъ на то, что музыка и музыкальные инструменты въ языческомъ обиходѣ разсматривались прежде всего, какъ вспомогательное орудіе для пѣснопѣвческаго выраженія похвалы покойникамъ, скорби объ ихъ кончинѣ и для умилостивленія боговъ. Это было ихъ примитивное назначеніе, и только впослѣдствіи, съ развитіемъ семейно-родоваго быта и жизни исторической, музыка стала служить для чествованія живыхъ, для веселья и утѣхи чисто эстетической.

Исходя отъ мысли о божественномъ происхожденіи пѣсни, вообще, и музыки, въ частности, естественно было приписывать богамъ и изобрѣтеніе музыкальныхъ инструментовъ. Такъ какъ первое представленіе о музыкѣ даетъ намъ колебаніе воздуха вѣтромъ, производящее разнообразнѣйшіе звуки и тоны, то, слѣдовательно, изобрѣтеніе музыкальныхъ инструментовъ было какъ-бы подсказано первобытному человѣку самой природой. Грохотъ и шумъ бури въ лѣсу или на морѣ, свистъ вихря сквозь щели, мелодическія вибраціи тихаго вѣтерка—все это внушало обоятельную идею музыкальности. Обожествляя вѣтеръ, какъ одну изъ могущественныхъ силъ природы, языческій умъ представлялъ его себѣ въ то-же время и творцомъ музыки, разлитой въ мірѣ, а также и музыкальныхъ инструментовъ. Отсюда, боги вѣтровъ во всѣхъ миѳологіяхъ изображались не иначе, какъ пѣвцами и музыкантами, играющими вѣтрами, какъ люди трубами. Въ „Ведахъ", въ опоэтизированіи бури—духи Мараты поютъ „громозвучную побѣдную пѣснь"... Въ Словѣ о полку Игоря" — „*вѣтри, Стрибожи внуци*, вѣютъ съ моря на полкы Игоревы"... Въ нашихъ украинскихъ пѣсняхъ море, во время бури, „играетъ", и—тогда изъ его безднъ выходятъ духи и поютъ... Не станемъ повторять общеизвѣстныхъ миѳовъ о зефирахъ и сиренахъ, объ эльфахъ и нимфахъ, и о нашихъ русалкахъ и „водяныхъ"... Отсюда-же произошелъ цѣлый рядъ поэтическихъ повѣрій объ

Эоловыхъ арфахъ, о волшебныхъ флейтахъ и гусляхъ—самогудахъ и т. под., и, вообще, о чародѣйской силѣ музыки и пѣсни. Въ нашихъ сказкахъ звуки рога и трубы до того волшебны и могущественны, что скликаютъ богатырей и ратниковъ изъ за тридевять земель. Въ повѣсти о Царѣ Соломонѣ, Соломонъ, находясь въ чужомъ царствѣ и уже приговоренный къ смертной казни, „емлетъ злаченую трубу“ и „разнымъ вострубомъ трубитъ на ней, ино земля постопала отъ трубнаго гласу, и тѣмъ своимъ разнымъ вострубомъ молвилъ слово: „сѣдлайте кони борзо, поспѣшите, цари и уланы, и сильные князи и крѣпкіе воеводы“. И немедленно „скачютъ Соломоново войско на коняхъ своихъ, слышатъ разной рострубъ ино, земля дрожитъ отъ такія рати“ [5])... Въ Галичинѣ существуетъ повѣрье, что если сдѣлать дудку изъ ивы, которая „не слыхала ни шума воды, ни крика пѣтуха“, то на ея звукъ запляшутъ самыя лѣнивыя ноги и даже покойники встанутъ изъ гробовъ... У финновъ, когда богъ Вейнемейненъ играетъ на своей арфѣ, его слушаетъ вся природа, къ нему сбѣгаются изъ лѣсовъ звѣри, слетаются птицы, сплываются рыбы... Свою „кантеллу“ онъ сдѣлалъ изъ березы, колки изъ дуба, а струны натянулъ изъ волосъ нимфы (по другому варіанту—изъ конскаго волоса)...

У насъ тоже сохранились объ изобрѣтеніи музыкальныхъ инструментовъ соотвѣтствующія повѣрья. Такъ, существуетъ чрезвычайно трогательный и поэтическій миѳъ о происхожденіи свирѣли, связанный съ преданіемъ о переселеніи душъ. Въ одной сказкѣ повѣствуется, какъ три сестры пошли въ лѣсъ по ягоды; одна изъ нихъ набрала ягодъ больше, а двѣ другія, изъ зависти, ее убили, подъ кустикомъ положили, ёлочкой накрыли. На ёлочкѣ выросъ цвѣтокъ. Проѣзжій хотѣлъ его сорвать; цвѣтокъ сначала не давался, а потомъ вытянулся и запѣлъ. Проѣзжій сдѣлалъ изъ цвѣтка дудку, которая повѣдала о злодѣяніи. Такъ она пѣла отцу убитой:

„Потихоньку, батюшка! полегоньку, родимый! Меня родныя сестрицы загубили, задушили, за красныя ягодки подъ кустикомъ положили, ёлочкой накрыли“. Сказка эта разсказывается по всей Россіи, въ различныхъ варіантахъ.

По одному изъ нихъ, весьма сходному съ нѣмецкимъ миѳомъ о томъ-же предметѣ, охотникъ нашелъ въ лѣсу ребрышки, сдѣлалъ изъ одного дудку, сталъ играть и она запѣла:

„Ты играй, играй, молодецъ, ты играй, играй, полегохоньку,

ты играй, играй потихохоньку! Мои кости больнехоньки, мои жилки тонехоньки, погубили меня двѣ сестры, погубили двѣ родимыя за мою за игрушечку, за мою погремушечку". Иначе: „за два золотыхъ яблочка и за третье серебряное блюдечко"... [6])

Коснувшись вопроса о происхожденіи музыки и музыкальныхъ инструментовъ, внушенномъ первобытному человѣку звуковымъ впечатлѣніемъ вѣтра, нельзя не указать, въ добавокъ, на замѣчательную этимологическую тождественность выраженій для явленій вѣтра и для музыки.

Такъ, отъ глагола *дуть* произошли: *духъ*—вѣтеръ, *дуда*, *дудка*, *дудѣть* (поперсидски *dudu* или *tutu*—звукъ свирѣли; по старонѣмецки *tüthorn*—рожокъ, по литовски—*dudu*, *dudele*, *duti*)... Такимъже образомъ, отъ *сопѣть*, *сиплый* произошли: *сопѣлка*, *сиповка*; отъ *свистѣть-свистѣлка*, *свирѣль* (санскрит. корень svar—svaralosicâ, дудка, флейта)... [7])

Слѣдуетъ, впрочемъ, замѣтить, что одними вѣтровыми звуками не исчерпывалась вся область впечатлѣній, внушившихъ человѣческой душѣ идею музыкальности. Не менѣе вѣтра, вліяли на нее въ этомъ направленіи голоса звѣрей и пѣніе птицъ, особенно обладающихъ мелодичностью органа. Многочисленныя указанія на это мы встрѣчаемъ въ зоолатрическихъ повѣрьяхъ языческаго быта, болѣе или менѣе сохранившихся въ народѣ до нашего времени, и, наконецъ, въ поэтическомъ отождествленіи пѣнія и музыки съ птичьимъ пѣніемъ, съ звѣринымъ ревомъ, а самихъ пѣвцовъ и музыкантовъ съ пѣвчими птицами и, иногда, звѣрями, потрясающими слухъ своимъ воемъ...

Въ „Словѣ о Полку Игоря", „вѣщій Боянъ", творя пѣснь, *растекался* „сѣрымъ волкомъ по земли, шизымъ орломъ подъ облакы", спускалъ десять соколовъ на стадо лебедей, „который дотечаше, та преди *пѣснь пояше* старому Ярославу".

Въ этой метафорѣ птицы и звѣри образно представляютъ не одно, впрочемъ, только пѣніе, но и поэтическое вдохновеніе. Болѣе выразительнымъ примѣромъ въ нашемъ случаѣ служитъ одна старинная казацкая дума о смерти бандуриста. Въ ней поется:

«Не вовкі-сіроманці *квилять-проквиляють*,
Не орлі-чернокрильці *клекочуть* и підъ небесами лігають:
То сидить на могилі козакъ старесенькій,

Якъ голубонько сивесенькій,
У кобзу грае—виграве,
Голосно співае»... [8])

Такія уподобленія въ нашихъ народныхъ пѣсняхъ встрѣчаются очень часто. Мы не говоримъ о прямыхъ обращеніяхъ пѣсни къ соловью, къ „лебеди бѣлой", къ „ласточкѣ—касаточкѣ", къ „соколу—ясному" и проч., столь обычныхъ въ народной поэзіи, такъ какъ въ этихъ обращеніяхъ воспѣвается не одна музыкальность означенныхъ птицъ, но и другія ихъ плѣняющія свойства: красота и грація тѣла, благородство осанки, быстрота и мощь полета и т. д. При этомъ, не надобно забывать, конечно, что, такъ какъ народная поэзія чужда идиллическаго и описательнаго элемента поэзіи искуственной, то это воспѣваніе птицъ, какъ и всей внѣшней природы, служитъ въ народной пѣснѣ однимъ лишь дополненіемъ, иллюстраціей, характера и жизни человѣка.

II.

Бытовое значеніе пѣсни и музыки.—Понятіе слова «игра».—Вліяніе земледѣльческаго быта.—Языческіе праздники и игрища въ религіозно-бытовомъ и культурно-общественномъ отношеніяхъ.—Характеристика русской пѣсни со стороны бытовой, литературной и музыкальной.—«Хороводъ».

Съ развитіемъ семейно родоваго союза, съ зачатками культуры и жизни исторической, пѣсня и музыка, первоначально вызванныя къ жизни религіознымъ чувствомъ поклоненія и умилостивленія, постепенно обогащались и растворялись новыми жизненными элементами, служили не для одной лишь обрядности, но и потребностямъ чисто эстетическимъ и увеселительнымъ. Разумѣется, при той цѣлостности характера и эпической непосредственности міровоззрѣнія, какими отличался нашъ предокъ временъ какого

нибудь Гостомысла, поэзія въ его бытѣ не разобщалась съ жизнью и не обособлялась въ профессіональное „искусство“.

Въ пѣснѣ и музыкѣ выражались не отвлеченныя и рефлективныя идеи, а реальныя, чувства и образы, внушенные самой жизнью: поэтъ тогда не былъ *сочинителемъ*, да и поэтовъ, строго говоря, тогда не могло быть, потому что свои пѣсни складывалъ весь народъ. Вслѣдствіе этого, народная поэзія охватывала всѣ стороны народнаго быта, весь кругъ понятій и обычаевъ, радостей и печалей, которыми жилъ народъ.

Глубокое бытовое значеніе народной пѣсни лучше всего сказалось въ русскомъ выраженіи: *«играть пѣсню»*, которое, по толкованію г. Буслаева, ясно показываетъ, что «поэзія есть игра жизни» (О техническомъ значеніи этого выраженія, обобщающаго понятія игры и пѣнія говорено въ первой главѣ).

Слово «играть» означаетъ свѣтъ, блескъ, высшее возбужденіе жизненности. Начиная отъ эпической формы: «солнышко играетъ», «море играетъ» и т. под., слово это до сихъ поръ употребительно въ народной рѣчи въ указанномъ смыслѣ, по отношенію къ различнымъ явленіямъ жизни. Такъ, говорится *«играть* свадьбу»; о возбужденной страстью молодой крови поется, что она «играетъ», какъ «играетъ» молодое вино; въ казацкой думѣ наѣздникъ обращается къ своему боевому лихому коню:

«Коню, мій коню, *заграй* підо мною»!

Молодая „радость жизни“ выражающаяся въ разнообразныхъ затѣяхъ, шуткахъ и увеселеніяхъ, опять таки носитъ общее названіе „игры“, „игрища“...

Пѣсня, игра, въ тѣсномъ смыслѣ музыки, и пляска сопровождали трудъ и отдыхъ нашихъ предковъ, услаждая первый и давая содержаніе послѣднему, освящали всѣ важнѣйшія событія жизни личной, семейной, „мірской“ и дружинной.

Само собой разумѣется, характеръ и содержаніе поэзіи народа опредѣляется характеромъ его быта. Такъ какъ славяне съ незапамятныхъ временъ были по преимуществу земледѣльцы: жили осѣдло родами, въ основѣ котораго лежалъ крѣпкій семейный союзъ, то вслѣдствіе этого, и коренные источники ихъ поэзіи заключались, главнымъ образомъ, въ земледѣліи и семьѣ.

Въ свою очередь, земледѣльческій бытъ, по своимъ условіямъ,

болѣе всякаго другаго, способствуетъ поэтическому творчеству: онъ даетъ досугъ и имѣетъ въ самомъ себѣ столько тихихъ радостей, ставитъ человѣка въ такую интимную близость къ природѣ, исполненной для него столькихъ благодѣтельныхъ и дружественныхъ силъ... Тутъ безграничный просторъ поэтическому чувству!

Такъ какъ древнее народное пѣснотворчество имѣло первоначально значеніе религіозно-обрядовое, то его должно разсматривать въ связи съ языческимъ культомъ, выражавшимся въ разнообразныхъ праздникахъ и игрищахъ, которые всегда сопровождались пѣсней, музыкой и пляской. Этимъ только путемъ возможно составить себѣ сколько нибудь ясное представленіе о характерѣ и сущности разсматриваемой области искусства въ бытѣ нашихъ предковъ, такъ долго и настойчиво слагавшихъ свою семейно-родовую жизнь „по устроенію дѣдню и отчу", наперекоръ нововведеніямъ общечеловѣческаго христіанизма, совершенно отрицавшаго всякое такое самобытно—національное „устроеніе", потому что оно отзывалось язычествомъ...

Къ сожалѣнію, календарь древне-славянскихъ языческихъ праздниковъ намъ неизвѣстенъ. Въ памятникахъ нашей древней письменности сохранились только кое-какія общія извѣстія и обличительныя замѣчанія о существовавшихъ на Руси „еллинскихъ", т. е. языческихъ обрядахъ и празднествахъ; но въ ихъ систематизацію и подробное внимательное описаніе благочестивые авторы — монахи, конечно, не входили, относясь къ нимъ съ брезгливой нетерпимостью фанатичныхъ прозелитовъ истинной вѣры.

Такъ, съ ихъ словъ, мы узнаемъ, напр., что въ старину очень нерѣдко изъ среды народа „овъ трѣбоу створи на стауденьци дъждаискы отъ ніего... Овъ не сущимъ богомъ жьретъ и Бога створьшаго небо и землю раздражаетъ. Овъ рѣку богиню нарицаеть и звѣрь живющь въ ней, яко бога нарицая, трѣбоу творить" и т. д.

Въ Номоканонахъ, въ церковныхъ „правилахъ" и поученіяхъ, не смотря на сугубость обличеній, повторяются одни общія, поверхностныя свѣдѣнія о неискоренимомъ существованіи „еллинскихъ празднествъ", на которыхъ совершались „*нѣкакы* позоры", со „свистаньемъ", „скаканьемъ", „плясаньемъ", „гуденьемъ" и ристаньемъ; но какова была сущность и бытовое значеніе этихъ „нѣкакыхъ" „позоровъ" и игрищъ—неизвѣстно...

Наиболѣе обстоятельный и точный изъ нашихъ лѣтописцевъ—преподоб. Несторъ тоже немного проливаетъ свѣта на эту важную и интересную сторону древне-русскаго быта. Живя во времена очень близкія предшествовавшему періоду господства язычества, Несторъ только всего и сказалъ по данному вопросу, что при немъ русскіе люди заурядъ еще сходились „межю селы“ на „плясанье и на вся бѣсовскія игрища“. „Видимъ-бо, богобоязненно сѣтуетъ онъ, игрища утолченна и людій много множество, яко упихати начнутъ другъ друга, позоры дѣюще отъ бѣса замышленнаго дѣла“, на которыя лукавый врагъ человѣчества, для успѣшнѣйшаго погубленія душъ христіанскихъ, „привабляетъ ны отъ Бога трубами и скоморохы, гусльми и русальи“... [9]) Нѣсколько полнѣе набросалъ картину этихъ „игрищъ утолченныхъ“ преподоб. Памфилъ въ своемъ посланіи къ псковскому намѣстнику, относительно отправленія народомъ праздника идола Купалы. „Егда, пишетъ онъ, не весь градъ возмятется и въ селѣхъ возбѣсятся въ бубны, и сопѣли, и гуденіемъ струннымъ, и всякими неподобными играми сатанинскими, плесканіемъ и плясаніемъ, женамъ и дѣвамъ, и главами киваніемъ, и устными ихъ непріязнь кличь, вссскверныя пѣсни, и хребтомъ ихъ вихляніе, и ногамъ ихъ скаканіе и топтаніе“... [10])

Что́ такое были, по своему внутреннему содержанію и смыслу, эти „бѣсовскія“ праздники — игрища мы можемъ судить теперь только по наведенію, основываясь на изысканіяхъ филологовъ и археологовъ, а также по тѣмъ обломкамъ языческаго культа, которые до сихъ поръ еще сохранились въ міровоззрѣніи, обычаяхъ и пѣсняхъ народа.

„Надобно допустить такое время въ древней исторіи народовъ, говоритъ одинъ компетентный изслѣдователь, когда *всякая игра*, всякая пляска бывала въ честь боговъ, такъ такъ всякое большое пиршество было жертвенною трапезой... Также въ это время искусства соединялись въ одно искусство: праздничное дѣйствіе, музыка, борьба—все составляетъ съ капищемъ и кумиромъ одно цѣлое“... [11])

«Игрища», о которыхъ упоминаетъ Несторъ, происходили очевидно въ теплое время года—весною и лѣтомъ, и выражали главнымъ образомъ, космогеническія воззрѣнія язычника-земледѣльца на природу и на свои отношенія къ ней. Въ этихъ игрищахъ сказывалась одна общая идея—торжества жизни, обновленной пришествіемъ весны, олицетворенной въ образахъ бога-Громовника, Ярилы,

Купалы, Ладъ и прочихъ божествъ, въ честь которыхъ происходили эти праздники. Само празднованіе естественно принимало характеръ «игрища»: весеннія благодатныя грозы находили себѣ отождествленіе въ «гуденьи» трубъ и иныхъ музыкальныхъ инструментовъ, какъ быстролетное движеніе дождевыхъ облаковъ въ пляскѣ, а паденіе животворящаго вешняго дождя, при посредствѣ котораго, по языческому повѣрью, небо любовно брачилось съ землею и обсѣменяло ее—въ обильныхъ возліяніяхъ медомъ и виномъ.

Празднуя обновленіе и оплодотвореніе природы, язычникъ-земледѣлецъ въ то-же время чувствовалъ въ самомъ себѣ обновленный весною ликующій позывъ къ любви, къ сближенію съ женщиной и, слѣдственно, къ основанію семьи. Эти чувства опять-таки могли находить себѣ полное выраженіе ни въ чемъ иномъ, какъ въ «игрищахъ», на которыя сходились «межю селы» парни и дѣвушки, «и ту умыкаху жены себѣ»...

Живя въ такой тѣсной связи съ природой, слагая весь свой жизненный порядокъ по ея уставу, язычникъ-земледѣлецъ учреждалъ и свои праздники — игрища, соотвѣтственно періодическимъ, по временамъ года, измѣненіямъ въ природѣ, преимущественно тѣмъ, конечно, которыя имѣли благотворное вліяніе на его занятія, источники пропитанія и, вообще, пользованіе жизнью. На этомъ основаніи и наши, языческаго происхожденія, народные праздники довольно рѣзко раздѣляются на *лѣтніе* (считая періодъ собственно лѣта и весны—пролѣтія) и *зимніе.*

Слѣды, какъ тѣхъ, такъ и другихъ, свѣжи еще до сихъ поръ въ бытѣ народномъ. Лѣтніе языческіе праздники—игрища семейно-земледѣльческаго порядка сохранились въ болѣе или менѣе нетронутомъ видѣ во всѣхъ этихъ „Засѣвкахъ", „Досѣвкахъ", „Толокахъ", „Юрьевыхъ дняхъ", „Опахиваньяхъ", „Дожинкахъ", „Обжинкахъ" и проч., съ одной стороны, и, съ другой — въ „Русаліяхъ" (русальихъ дняхъ), „Радоницахъ", „Семикахъ", „Маевкахъ". „Красныхъ горкахъ" и т. под. забавахъ и обрядахъ, до сихъ поръ справляемыхъ народомъ, хотя внутренній миѳическій смыслъ ихъ давно исчезъ уже изъ памяти народной.

Къ зимнимъ праздникамъ—игрищамъ относятся: „Госпожинки", „Коляда" или „Святки", „Авсень", „Васильевы дни", „Масляница", и проч.

Кромѣ этихъ, такъ сказать „неподвижныхъ", календарныхъ

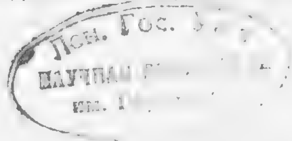
праздниковъ языческаго культа, у нашихъ предковъ были въ обычаѣ еще праздники по разнымъ наиболѣе знаменательнымъ случаямъ и событіямъ семейно-родовой жизни, какъ-то: тризны при похоронахъ, свадьбы, родины, имянины, посидѣлки, братчины, ссыпчины и проч. Затѣмъ, съ началомъ жизни государственной и воцареніемъ князей, появляется цѣлый рядъ праздничныхъ чествованій, пировъ и игрищъ военно-дружиннаго характера.

Такое обиліе праздниковъ всякаго рода въ обиходѣ древне-русскаго общества имѣло, отбросивъ въ сторону языческую обрядность, чисто-соціальное, очень важное значеніе. Всѣ эти игрища „межю селы", „братчины", „ссыпчины", и проч. служили превосходнымъ цементомъ для тѣснаго сплачиванія и соціальнаго уравниванія всѣхъ членовъ рода и племени безъ различія положеній и состояній, для обобщенія интересовъ и для выработки той здоровой, крѣпкой нравственной силы „обычая", которая охраняла основныя начала права и справедливости лучше всякаго сверху правящаго авторитета. Не нужно забывать, что во время оно, о которомъ идетъ рѣчь, народный праздникъ далеко не былъ одною лишь забавой и бездѣльнымъ развлеченіемъ, какимъ онъ сталъ впослѣдствіи. Праздникъ былъ одновременно и дѣломъ общественнымъ. Нерѣдко, гдѣ былъ праздникъ, тамъ собиралось вѣче, тамъ происходило и торжище. Словомъ, здѣсь находили себѣ мѣсто и удовлетвореніе всѣ несложныя соціально-экономическія отправленія древне-русскаго „міра" и „области".... Это было полное, ничѣмъ нестѣсняемое, яркое и самобытное проявленіе *личности* народа, какъ живого организма, — выраженіе его культуры и общественнаго развитія...

Въ нашу задачу не входитъ систематичное описаніе древнерусскихъ праздниковъ. Для насъ было важно только выяснить ихъ общую идею и то отношеніе, какое они могли имѣть къ разсматриваемой области искусства, подъ угломъ избранной для нашего изслѣдованія точки зрѣнія. Довольно знать, что главнѣйшимъ элементомъ всѣхъ древне-русскихъ празднествъ—игрищъ, были пѣсни и музыка и, болѣе или менѣе, неразрывныя съ ними пляска и „москолюдство", т. е. ряженье.

Хотя въ нашей народной поэзіи чуются нѣкоторые слѣды, предшествовавшихъ земледѣльческому—звѣроловнаго и кочеваго бытовъ (напр., названіе пѣвцовъ внуками Велеса—*скотьяго* бога), по тѣмъ не менѣе пѣсни земледѣльческія составляютъ въ ней преобладаю-

2



щій элементъ, послѣ пѣсень семейныхъ. Затѣмъ, слѣдуютъ пѣсни историческія (былины, думы), духовно-повѣствовательныя и проч. Систематизаторы народной поэзіи распредѣляютъ русскія пѣсни, по ихъ содержанію и характеру, на множество группъ. Такъ, Сахаровъ раздѣлилъ народныя пѣсни на слѣдующія двѣнадцать категорій: 1) пѣсни святочныя; 2) хороводныя; 3) плясовыя; 4) свадебныя; 5) семейныя; 6) разгульныя; 7) удалыя; 8) солдатскія; 9) казацкія; 10) историческія; 11) обрядныя; и 12) колыбельныя....

И въ эту до излишества раздробленную классификацію не вошли еще *думы*, *былины* и духовно-повѣствовательныя пѣсни! И. Снегиревъ въ своемъ трудѣ: „Русскіе простонародные праздники“, вдался еще въ болѣе дифференціальное и странное систематизированіе народныхъ пѣсень. Такъ, у него, напр., нашлись категоріи пѣсень „посыпальныхъ“, „дьявольскихъ“ и даже „народныхъ“ и „простонародныхъ“...

Относительно содержанія русской семейно-земледѣльческой пѣсни, въ литературномъ отношеніи, можно замѣтить, что оно часто довольно скудно и очень наивно, но этотъ недостатокъ нерѣдко восполняется теплотою чувства и задушевностью мотива. Карамзинъ, напр., былъ даже того мнѣнія, что многія изъ русскихъ народныхъ пѣсень „совсѣмъ не имѣютъ смысла и нравятся однимъ лишь согласіемъ звуковъ и мягкихъ словъ, дѣйствуя только на слухъ и не представляя ничего разуму“. (См. его „Исторію“, т. I, стр. 42). Въ этомъ мнѣніи есть, конечно, доля основанія, но много ли найдется пѣсень искусственныхъ, которыя имѣли бы смыслъ и говорили бы разуму? Карамзинъ упустилъ изъ виду, что пѣсня, кромѣ логическаго смысла, можетъ и должна имѣть еще смыслъ чисто-музыкальный. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи истинныя народныя пѣсни не могутъ быть безсмысленны, потому что въ нихъ, иногда безъ словъ, въ одной лишь мелодіи, топически выражается всегда правдивое, искреннее и глубокое чувство.

Въ музыкальномъ отношеніи, всѣ наши старинныя обрядовыя пѣсни отличаются тягучестью, заунывностью и часто торжественностью тона; порой въ нихъ слышится щемящая боль нѣжнаго женскаго сердца. Таковы, напримѣръ, многія свадебныя пѣсни. Тоскливость тона большинства нашихъ пѣсень совершенно ошибочно приписываютъ, по мнѣнію Снегирева, вліянію монгольскаго ига. Это вліяніе, дѣйствительно, сильно преувеличивается въ

данномъ случаѣ. Заунывность и нѣкоторая монотонность русской пѣсни лежатъ прежде всего въ физическихъ условіяхъ нашей страны, въ характерѣ народа и въ его исторіи. Безбрежный просторъ полей, непроходимые „дремучіе“ лѣса и топи, блѣдное, часто пасмурное небо, не дающее яркой свѣтотѣни и обезцвѣчивающее общій колоритъ русскаго пейзажа, суровость климата и угрюмое однообразіе всей природы — естественно должны были отразиться на характерѣ народа и, слѣдственно, на его пѣснѣ. Съ другой стороны, русскую душу не могли также располагать къ игривому, брызжащему весельемъ напѣву какого нибудь романскаго пошиба, тяжелыя историческія судьбы, безъисходная бѣдность и скудость жизни, многоразличный вѣковой гнетъ. Эти выпавшія на долю русскаго человѣка тяжелые жизненные мотивы, глубоко западая ему въ душу, выражались не только въ господствующей плакучей заунывности нашей пѣсни, но и въ тѣхъ страстныхъ, сверкающихъ удалью и бѣшенымъ разгуломъ припѣвахъ, которые, подобно взрывамъ, вспыхиваютъ среди ровнаго, тоскливо-мипорнаго теченія общаго пѣсеннаго тона. Таковы всѣ эти бойкія, за сердце хватающія припѣвки въ хоровыхъ пѣсняхъ, и также самостоятельныя пѣсни плясовыя, частію застольныя, „удалыя“ и проч. Слушая ихъ, не знаешь — чего въ нихъ больше: радости-ли, или затаенныхъ „горючихъ“ слезъ, безъоглянднаго-ли веселья, или отчаянья?...

Въ музыкально-техническомъ отношеніи различаются пѣсни одноголосныя и пѣсни хоровыя. Наше народное пѣніе не доразвилось до самобытной искусственной структуры и нотной гармонизаціи: оно вполнѣ стихійно и первобытно, хотя и замѣчательно богато мелодіями... Хоровыя пѣсни поются унисонно безъ аранжировки участвующихъ голосовъ; начинаются онѣ всегда соло — „запѣвалой“, подъ акомпаниментъ свирѣли или инаго духоваго инструмента мягкаго тона, и дружно „подхватываются“ хоромъ на извѣстномъ стихѣ. Участіе въ пѣніи музыкальныхъ, струнныхъ и духовыхъ инструментовъ весьма употребительно въ разнородныхъ русскихъ пѣсняхъ, какъ одноголосыхъ, такъ и хоровыхъ. Многія пѣсни, напр., плясовыя, и вовсе немыслимы безъ акомпанимента, какъ равнымъ образомъ народные пѣвцы, по ремеслу, большею частью немыслимы безъ игры на музыкальныхъ инструментахъ, по названію которыхъ часто и они сами получаютъ свою профессіональную кличку. Таковы, напр., украин-

скіе бандуристы (отъ бандуры), кобзари (отъ кобзы), рельники (отъ рели-лиры), древніе гусляры (отъ гуслей), торбанисты и проч.

Русскій праздникъ, русское пѣснотворчество нашли для себя высшее и наиболѣе полное выраженіе въ *хороводѣ*, опоэтизировавшемъ отношенія половъ, половую любовь. Хороводъ, соединяющій въ себѣ пѣсню, музыку, пляску, сопровождаемый условленной сценичной игрою, образно представляющей любовь, ея ходъ и развитіе, относится уже къ области драмы и, несомнѣнно, есть ея примитивный зачатокъ. Хороводы, уже по своему характеру и внутреннему содержанію, относятся къ лѣтнимъ праздникамъ—игрищамъ, въ противоположность зимнимъ „посидѣлкамъ", имѣющимъ ту-же цѣль — сближеніе половъ. Не смотря на разнообразіе хороводовъ они имѣютъ одинъ общій типъ: поющіе взявшись за руки, становятся кругомъ, въ срединѣ котораго „ходятъ" „хороводникъ" съ балалайкою и „хороводница", порознь или вмѣстѣ, разъигрывая условленную сцену любви и жениханья, согласно тексту пѣсни. Иногда женщины составляютъ особый кругъ, а мужчины особый...

Въ хороводной игрѣ представляется, большей частью, въ опоэтизированной формѣ древнее „умыканье" и борьба половъ, кончающаяся тѣмъ, что „красная дѣвица" въ концѣ-концовъ покоряется „удалу молодцу".... Замѣтимъ, кстати, что въ сохранившихся до нашего времени хороводныхъ пѣсняхъ — несомнѣнно позднѣйшей формаціи — слишкомъ ужъ злоупотребляются „шелковая плеть" и иныя домашнія орудія матримоніальной власти мужчины надъ женщиной.

III.

Любовь нашихъ предковъ собственно къ музыкѣ.—Извѣстія по этому предмету арабскихъ и византійскихъ историковъ. — Древніе гусляры и бандуристы. — Нравственная личность Бояна. — Гунскій пиръ съ пѣснями и скоморохами. — Игрецы и пѣвцы на пиру у стольнаго князя кіевскаго.—Пѣніе на тризнахъ.— Музыкальное хваленіе подвиговъ и побѣдъ. — Военная музыка въ старинныхъ дружинахъ.

О любви древнихъ славянъ собственно къ *музыкѣ*, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, и о томъ, что они задолго еще до принятія христіанства знали уже употребленіе музыкальныхъ — и довольно сложныхъ по своей конструкціи—инструментовъ, засвидѣтельствовано также историческими извѣстіями. (Что касается коллекціи славянскихъ музыкальныхъ инструментовъ, то вся она, какъ увидимъ, относится къ отдаленнымъ временамъ язычества, и съ той поры мы ничего *своего* новаго по этой части не выдумали, да, ктомужъ, съ теченіемъ времени кое что еще и растеряли изъ того, что тогда имѣли).

Извѣстно, что у многихъ язычниковъ, при погребеніи умершихъ, кладутъ въ могилу тѣ предметы, которые они болѣе всего любили при жизни, а также тѣ, которые служили орудіями ихъ занятій. Этотъ обычай существовалъ у языческихъ славянъ. Благодаря одному арабскому историку, Ибнъ - Фадлану, передавшему подробное описаніе славянскихъ и именно, русскихъ похоронъ, мы узнаемъ, что у нашихъ предковъ было за обычай—въ числѣ предметовъ, помѣщавшихся въ могилу покойника, класть и музыкальные инструменты.

Ибнъ-Фадланъ находился въ 921 г. въ волжской Болгаріи, въ качествѣ посла, и однажды видѣлъ, какъ заѣзжіе „руссы“ хоронили своего начальника (князя). По его свидѣтельству, въ могилу къ покойнику положили, между прочимъ, „крѣпкій напитокъ, плоды и музыкальный инструментъ“ — „eine Laute“, въ переводѣ Фрэна, „балалайку“, по мнѣнію Котляревскаго: во всякомъ случаѣ инструментъ струнный... [12])

Несомнѣнно, что эта „балалайка“ принадлежала умершему и была положена въ могилу къ нему для того, чтобы онъ могъ, по

языческому вѣрованію въ загробную жизнь, и на томъ свѣтѣ услаждать себя игрою на любимомъ при жизни инструментѣ.

Извѣстно также, что при археологическихъ раскопкахъ древнихъ славянскихъ могилъ были найдены, если не самые музыкальные инструменты, то вещественныя указанія на то, что музыка въ жизни нашихъ предковъ играла важную роль. Такъ, въ одномъ курганѣ нашли металлическое изображеніе славянскаго воина, играющаго на волынкѣ. [13])

Византійскіе историки называли славянъ „пѣснолюбивыми". По разсказу Прокопія, описавшаго нападеніе грековъ на славянъ, послѣдніе были побиты, потому, что *„усыпили себя пѣснями* и не взяли никакихъ мѣръ осторожности". Тѣ же историки разсказываютъ слѣдующій характеристическій случай, относящійся къ VI вѣку.

Во время войны съ ханомъ Аварскимъ, греки взяли въ плѣнъ трехъ чужеземцевъ, имѣвшихъ, вмѣсто оружія киѳары или гусли. Императоръ спросилъ: кто они?—Мы, славяне, отвѣчали плѣнники. Затѣмъ, разсказавъ, какъ они, „слыша о богатствѣ и дружелюбіи грековъ", бѣжали изъ плѣна у Аварскаго хана во Фракію—прибавили:

— Съ оружіемъ обходиться мы не умѣемъ и только играемъ на гусляхъ. Нѣтъ желѣза въ странѣ нашей: не зная войны и любя музыку, мы ведемъ жизнь мирную и спокойную.

Императоръ, продолжаютъ историки, дивился тихому нраву этихъ людей, великому росту и крѣпости ихъ; затѣмъ угостилъ ихъ и далъ способъ воротиться на родину. [14]) Гусляры эти были родомъ съ балтійскаго побережья.

Можетъ быть, эти историческіе гусляры, въ дѣйствительности, отрекомендовались греческому императору съ нѣсколько меньшей витіеватостью, заставившей—сказать къ слову—одного слишкомъ впечатлительнаго изслѣдователя пресерьезно спросить: „если - де всѣ прибалтійскіе славяне занимались музыкой, то кто обрабатывалъ у нихъ землю" (*А. Терещенко:* „Бытъ рус. народа")? Во всякомъ, однако, случаѣ, сообщенное византійскими историками извѣстіе очень цѣнно для подкрѣпленія мысли о страстной любви славянъ къ музыкѣ и о томъ, что у нихъ уже въ тѣ отдаленныя времена были въ употребленіи гусли.

Эта страстная любовь къ музыкѣ лучше всего выразилась въ

данномъ фактѣ тѣмъ, что плѣнные гусляры, какъ видно, ни при какихъ обстоятельствахъ жизни, ни при какихъ трудностяхъ дальняго и, притомъ, подневольнаго въ описанномъ случаѣ, странствія не разставались съ своими инструментами. Вспомнимъ, кстати, что въ приведенномъ нами выше стихѣ изъ казацкой думы бандура названа *подорожнею*. Здѣсь аналогія очевидна...

Надо замѣтить, что въ позднѣйшее христіанское время, когда сложена была эта дума, гусли, въ силу преданія о царѣ Давидѣ, стали присвоиваться особамъ духовнаго чина или лицамъ сановнымъ, и уступили мѣсто въ общенародномъ обиходѣ бандурѣ, кобзѣ, волынкѣ и пр. Слѣдовательно, въ данномъ примѣрѣ о бандурѣ, приводимомъ въ подтвержденіе свидѣтельства византійскихъ историковъ о славянскихъ гуслярахъ, разница инструментовъ ничего не значитъ. Слово же „подорожняя", какъ эпитетъ къ бандурѣ, ясно говоритъ, что послѣдняя была вещью не случайною, а вѣрной подругою и неразлучной спутницей добраго казака. Обращаясь къ ней, умирающій казакъ поетъ:

„Кобзо моя, дружино вірная
Бандуро моя малеванная!
Де-жъ мині тебе діти? (т. е. куда тебя дѣвать)?

и рѣшаетъ положить ее на своей могилѣ, чтобъ буйный вѣтеръ, пролетая по степи, зацѣплялъ ея струны и жалобно наигрывалъ на нихъ...

Въ думѣ о Паліѣ въ Сибири, бандура опять является вѣрной спутницей казака въ изгнаніи, служитъ для него, послѣ молитвы, единственной утѣшительницей. Тоскующій Палій, который въ церкви:

„Не то Богові молиться, не то журиться",

находитъ, наконецъ, полное успокоеніе своей скорбной душѣ въ бандурѣ и пѣсни:

„Прийшовъ панъ Палій до дому да й сівъ у наміті,
На бандурці виграває: „Лихо жити въ світі"...

Въ старосвѣтскихъ домахъ въ Малороссіи, по свидѣтельству г. Кулиша, можно было встрѣтить изображеніе запорожца во всей красѣ его, а именно: сидитъ онъ, сложивъ на крестъ ноги и играетъ

на бандурѣ, подлѣ него пасется конь, а вдали на деревѣ виситъ ногами вверхъ жидъ или ляхъ. Подъ изображеніемъ надпись:

„Струні мої золотні! заграйте мні стиха,
Ачей козакъ нетяжище позабуде лиха“. .

Вообще, бандура и пѣсня, какъ основательно замѣчаетъ тотъ же авторъ, въ жизни казака „заступали въ старину *второе мѣсто* послѣ возношенія души къ Богу въ молитвѣ“... [15]) Поэтому, настоящій, „щирый“ казакъ былъ просто немыслимъ безъ умѣнья играть на бандурѣ, которая служила однимъ изъ непремѣнныхъ аттрибутовъ его „лицарскаго“ званія.

Конечно, изъ массы всегда выдѣлялись одаренные высшимъ поэтическимъ талантомъ бандуристы и пѣвцы, по призванію и по профессіи. Они-то слагали и импровизировали, подъ звукъ „золотыхъ струнъ“, думы о героическихъ дѣяніяхъ и военныхъ подвигахъ, по неостывшему свѣжему впечатлѣнію событій, оживляя ихъ въ памяти пирующихъ витязей и участниковъ этихъ событій. Такъ это было въ эпоху запорожскаго „лицарства“, такъ это было несомнѣнно и во времена князей кіевскихъ, о чемъ можно заключить по содержанію нѣкоторыхъ казацкихъ-же думъ. Дума, по вѣрному замѣчанію г. Кулиша, была „*первою* формою, изобрѣтенною нашими древними Боянами, для того, чтобы *ущекотить* подобно соловью, какой нибудь побѣдоносный полкъ съ его княземъ, и безчисленныя битвы старосвѣтскихъ дружинъ давали имъ поводъ къ безчисленнымъ словословіямъ, въ свободной формѣ думы“. [16])

Боянъ, о которомъ говорится въ „Словѣ о полку Игоря“ и самъ творецъ этого „слова“, какъ, вѣроятно и тѣ гусляры, о которыхъ говорятъ византійскіе историки, были именно такіе бандуристы—пѣснотворцы.

Очень удачно угадана нравственная физіономія древняго славянскаго пѣвца однимъ изъ коментаторовъ „Слова о полку Игоря“, Шевыревымъ. „Боянъ, говоритъ Шевыревъ, прекрасно сознавалъ свое поэтическое назначеніе, былъ пѣвцемъ независимымъ, добровольно пѣлъ пѣсни въ честь князей, не подвергая своего вдохновенія произволу жребія... онъ сочинялъ смѣлыя припѣвки на князей и не любилъ пѣвца Олега Святославича“... Вотъ идеалъ древнерусскаго Бояна!

Къ сожалѣнію, мы имѣемъ очень скудныя историческія извѣстія о русской жизни того отдаленнаго времени, когда личность Бояна играла такую возвышенную роль и являлась въ такой эпической чистотѣ, какъ хранителя дорогихъ преданій „старины“, какъ нелицемѣрнаго пѣвца доблести и ея вдохновителя слушателямъ. Впрочемъ, если согласиться съ весьма правдоподобнымъ предположеніемъ г. И. Забѣлина, что страшные въ свое время гунны и ихъ вождь Аттила, племенное происхожденіе которыхъ до сихъ поръ не разгадано исторіей, были напросто славяне съ Сѣвера, то, пользуясь точными историческими свѣдѣніями объ этомъ народѣ, мы получаемъ нѣкоторую возможность довольно цѣлостно возстановить предъ собою, въ числѣ другихъ сторонъ быта и нравовъ нашихъ до историческихъ предковъ, также и ихъ музыкально-сценическія наклонности и ту роль, частію вдохновительную, частію увеселительную, какую играли въ ихъ жизни пѣвцы, музыканты, скоморохи...

Въ 448 г. къ Аттилѣ прибыло византійское посольство, секретарь котораго, Прискъ, оставилъ любопытное описаніе, по личнымъ наблюденіямъ, быта и нравовъ современныхъ ему гунновъ или скиѳовъ, какъ онъ смѣшиваетъ эти два названія. Прискъ, вмѣстѣ съ посольствомъ, не разъ участвовалъ въ пирахъ Аттилы, и очень подробно ихъ описываетъ. По его словамъ, эти пиры, начинавшіеся „почестнымъ“ столомъ, съ обильными возліяніями, заканчивались обыкновенно, послѣ ѣды, музыкально-сценическими развлеченіями.

„Съ наступленіемъ вечера, разсказываетъ онъ объ одномъ изъ такихъ пировъ, зажжены были факелы. Два варвара, выступивъ противъ Аттилы, *пѣли пѣсни*, въ которыхъ превозгласили его побѣды и оказанную въ бояхъ доблесть. Собесѣдники смотрѣли на нихъ: одни *тѣшились* стихотвореніями, другіе *воспламенялись*, вспоминая о битвахъ, а тѣ, которые отъ старости тѣломъ были слабы, а духомъ спокойны, *проливали слезы*“.

„Послѣ пѣсней, какой-то юродивый (шутъ), выступивъ впередъ, говорилъ рѣчи странныя, вздорныя, неимѣющія смысла и *разсмѣшилъ всѣхъ*“.

„За нимъ предсталъ собранію Зерканъ Маврусій... Видомъ своимъ, одеждою, голосомъ и смѣшенно произносимыми словами, ибо онъ смѣшивалъ латинскій языкъ съ унскимъ и готскимъ, онъ *развеселилъ* присутствующихъ и во всѣхъ нихъ, кромѣ Аттилы, возбудилъ неугасимый смѣхъ“... [17])

Такимъ порядкомъ пиръ продолжался до поздней ночи.

Слѣдуетъ согласиться, что картина этого пира чисто въ славянскомъ родѣ. Сколько можно судить по духу нашихъ народныхъ былинъ, думъ и историческихъ пѣсенъ, а также по отрывочнымъ извѣстіямъ лѣтописей, наши древніе пѣвцы и игрецы, при совершенно сходной обстановкѣ, точно также силою своего искусства, и „тѣшили“ и „воспламеняли“ и заставляли „проливать слезы“ нашихъ предковъ. Такъ, между прочимъ, лѣтописи упоминаютъ о *гуслярахъ*—волхвахъ, возбуждавшихъ въ слушателяхъ, своими пѣснями и игрою на гусляхъ, военно-патріотическій восторгъ и религіозно-поэтическій пафосъ, который на суровый отшельническій взглядъ представлялся, говоря выраженіемъ патріарха Іоакима, ничѣмъ инымъ, какъ однимъ лишь „разженіемъ блудныхъ нечистотъ и прочихъ грѣхопаденій...“

Точно также мы видимъ, что до тѣхъ поръ пока князья жили еще по обычаямъ и преданіямъ древне-русскаго, до-христіанскаго уклада, такъ плѣняющаго насъ своей эпической простотой и патріархальностью въ былинахъ о „Красномъ Солнышкѣ“, пѣвецъ-музыкантъ всегда былъ желаннымъ гостемъ въ „княженецкой“ гридне, ему всегда отдавались „честь и мѣсто“ за княжескимъ столомъ на „почестномъ пированьи“. Совершенно сходно тому, что разсказываетъ Прискъ о пиршествѣ Аттилы, старинные князья наши любили, въ кругу своихъ бояръ и дружинниковъ, въ мирное время—дома, и среди браней—на походѣ, послушать вѣщія „словесы“ пѣвцовъ подъ гармоническое „рокотанье“ „золотыхъ струнъ, любили подъ часъ и сами пѣть...

Несторъ, укоряя братоубійцу Святополка, съ точки зрѣнія строгаго монашескаго благочестія, ставилъ ему въ вину, между прочимъ, и то, что онъ питалъ пристрастіе къ музыкѣ и веселью.

„Лютѣ-бо граду тому, говоритъ онъ, въ немъ-же князь унъ (юнъ), любяй вино пити съ *гусльми* и съ младыми совѣтники“. [18]) Тѣ же лѣтописи сохранили намъ слѣдующую чудесную сцену, чрезвычайно напоминающую пиръ Аттилы по разсказу Приска.

Дѣло происходило въ XI столѣтіи. У кіевскаго стольнаго князя Святослава Ярославича шелъ пиръ и веселье. Онъ сидѣлъ съ своей дружиной за „почестнымъ“ столомъ, а передъ нимъ многіе игрецы играли „овы гусльми гласы испущающе, другіе-же органные гласы поюще, инымъ заморныя писки гласящемъ, и тако всѣмъ

играющемъ и веселящемся, *яко-же обычай есть предъ княземъ*". Въ это время входитъ къ князю преподобный Θеодосій, печерскій игуменъ; князь принимаетъ его съ радостью и садитъ подлѣ себя на почетномъ мѣстѣ. Увидѣвъ гусляровъ и всѣхъ этихъ игрецовъ, преподобный скорбно поникъ головою и, на вопросъ князя, замѣтилъ со вздохомъ:

— Будетъ-ли такъ весело и на томъ свѣтѣ!

Слова эти глубоко тронули благочестиваго князя. Онъ прослезился и тотчасъ же приказалъ игрецамъ перестать играть и удалиться. Съ тѣхъ поръ, если когда и затѣвалась въ княжескихъ палатахъ такая-же игра, то, заслышавъ приходъ Θеодосія, Святославъ Ярославичъ приказывалъ тотчасъ-же прекратить ее.

Въ этомъ извѣстіи для насъ очень важна фраза: „яко-же обычай есть предъ княземъ", т. е. обычай развлекаться на пирахъ искусствомъ разнородныхъ пѣвцовъ и игрецовъ. Обычай этотъ, впослѣдствіи исчезнувшій изъ княжескаго обихода, какъ видно, еще очень прочно держался въ описываемое время...

Вообще, музыкальное искусство, коренившееся на почвѣ эпической „старины" и языческой обрядности, еще очень долго, и по введеніи христіанства, занимало широкое и видное мѣсто въ древне-русской жизни, отъ княжеской гридни до сельской хижины, не смотря на отрицаніе его церковью. На это указываютъ, именно, эти безпрестанно повторявшіяся изъ вѣка въ вѣкъ, суровыя внушенія и преслѣдованія, направленныя со стороны духовенства на народную пѣснь и музыку, которыя въ его глазахъ представлялись грѣшнымъ и нечестивымъ занятіемъ.

Въ княжеско-дружинномъ бытѣ музыкальное искусство имѣло многоразличныя примѣненія. Хвалительныя пѣсни и „органные гласы" раздавались не только на пирахъ князей, но и на ихъ похоронахъ, не только за здравіе ихъ, но и за упокой. Обращаясь къ Приску, мы узнаемъ, что на могилѣ Аттилы совершенъ былъ великій пиръ (страва), на которомъ гунны „*воспѣвали* славу и подвиги умершаго". Точно также Ольга, по извѣстію нашихъ лѣтописей, совершила тризну на могилѣ Игоря: былъ тутъ великій пиръ и сама Ольга „плакася по мужи своемъ", т. е. причитала на его гробѣ... Вѣроятно, дружина погибшаго князя, участвовавшая въ тризнѣ, тоже почтила его память соотвѣтствующими пѣснями и игрищами, хотя объ этомъ и не говорятъ лѣтописи.

У Приска есть еще извѣстіе, что, когда Аттила возвращался въ свою столицу, то на встрѣчу ему вышло множество дѣвъ, которыя, „предшествуя ему, *пѣли скиѳскія пѣсни*“... Несомнѣнно, эти пѣсни были хвалительныя, въ честь подвиговъ возвратившагося изъ похода вождя. Сознаніе совершенныхъ подвиговъ и торжество побѣды надъ врагами, естественно, должны были находить для себя откликъ и выраженіе въ музыкѣ и пѣснѣ. Когда, по словамъ Волынской Лѣтописи, князь Даніилъ, по переходѣ черезъ Нарову, побѣдилъ враговъ и избавилъ христіанъ отъ плѣна, то „пѣснь славну пояху има“. Пѣснь эта могъ быть, нерѣдко употреблявшійся въ тѣ времена въ русской рати, средневѣковый военный кличъ: „Кирiелейсонъ“ (Господи помилуй!). По словамъ ипатіевской лѣтописи, кіевляне во время битвы въ 1151 г., поднявъ на руки князя Изяслава, „тако возваша: *Кирелѣисонъ*“. О пѣніи дружинами, при разныхъ случаяхъ, „киріелейсонъ“, во времена удѣльныхъ междоусобицъ, лѣтописи наши упоминаютъ неоднократно, какъ равно и объ употребленіи музыкальныхъ инструментовъ. Такъ, во время похода въ Болгарію, Святославъ однажды, какъ передаетъ лѣтописецъ, „повелѣ воемъ оболочитись и... пойде полкъ по полцѣ *бьюще въ бубны, и въ трубы и въ сопели*“...[19]) Это былъ побѣдный маршъ...

Вообще, въ древне-русскомъ ратномъ дѣлѣ музыка, служившая для возбужденія храбрости въ войскахъ передъ битвой и для торжества побѣды послѣ нея, какъ равно для воинскихъ сигналовъ, употреблялась съ незапамятныхъ временъ. Въ „Сказаніи о Мамаевомъ побоищѣ“ упоминается, что передъ началомъ битвы „начаша *гласы трубные* отъ обоихъ странъ сниматися. Татарскія-же трубы аки онѣмѣша, русскія-же наче утвердишася“, что было предзнаменованіемъ побѣды. Когда-же она, наконецъ, была достигнута, „Сказаніе“ заставляетъ „рози великаго князя“ „взревѣть“ славу его „по всѣмъ землямъ“...

Участіе музыки на бранномъ полѣ въ древне-русскихъ войнахъ поэтически воспроизведено въ одной старинной пѣснѣ. Описывая бой казаковъ съ ляхами, пѣсня говоритъ:

„То ляхи въ *бубни* вдаряють,
У *свистилки*, да у *трубы* вигравають,
Усе військо свое до купи у громаду склікають.
Уже храбрие товарищи запорожці
На коникахъ вигравають, шабельками бліскають,
у *бубни* вдаряють“...[20])

Старинное раздѣленіе и счетъ дружины обозначались даже отчасти количествомъ военныхъ музыкальныхъ инструментовъ. Такъ напр., лѣтопись, говоря о войскѣ князя Юрія Владиміровича, и желая дать представленіе о его численности, извѣщаетъ, что у князя было подъ рукою тридцать знаменъ и сто сорокъ трубъ и бубновъ. Описывая междуусобицу Новгорода съ Владиміромъ въ 1216 г., лѣтопись говоритъ, что у перваго было въ полѣ 60 трубъ, а у втораго 40 трубъ и 40 бубновъ.

Ясно, что количествомъ трубъ и бубновъ, распредѣленныхъ въ извѣстномъ порядкѣ на дружину, опредѣлялась ея численность.

Какова была въ техническо-художественномъ отношеніи наша древняя военная музыка описываемаго періода — судить теперь трудно. Конечно, сколько нибудь совершенной она не могла быть. Что касается самихъ музыкальныхъ инструментовъ, то о нихъ мы скажемъ подробно въ другомъ мѣстѣ.

ВИЗАНТІЙСКО-МОСКОВСКАЯ „ТИШИНА".

„Держай сопѣльники, въ сласть любяй гусли и пѣнья, плесканья и плясанья, чтитъ темнаго бѣса".

* * *

„Лѣпше есть спѣвати духовныя пѣсни, а нѣжли свѣцкія срамотныя, бѣсовскія".

I.

Отрицаніе искусства съ различныхъ точекъ зрѣнія и его историческая „законность“.—Реакція христіанскаго аскетизма противъ „эллинскаго“ растлѣнія.—Византійская идея на русской почвѣ.—Монашеская проповѣдь противъ музыки и пѣнія.—Устрашающія повѣсти и картинки о душевредной пагубѣ отъ музыкальнаго искусства.—Сатана, искушающій праведника „сопѣлями“ и „бубнами“.

По характеристическому совпаденію контрастовъ человѣческаго мышленія, крайній матеріалистическій утилитаризмъ и крайній метафизическій мистицизмъ дружно сошлись въ пунктѣ отрицанія изящнаго, внѣ области прямаго служенія его узкимъ исключительнымъ тенденціямъ и задачамъ ихъ ученій. Утилитаризмъ отрицаетъ чистое искусство, изъ за стремленія къ возможно полному и справедливому распространенію „земнаго“ счастья, мистицизмъ отрицаетъ его—для неба, для загробнаго блаженства души. Конечно, ни тотъ, ни другой не правы, какъ, съ другой стороны, еще менѣе правы сибариты-эстетики, поклонники салоннаго искусства для искусства.

Доказывать насущную необходимость и разностороннюю пользу искусства въ жизни личной, семейной и общественной—нѣтъ надобности: онѣ очевидны и зиждутся на непреложныхъ духовныхъ потребностяхъ природы человѣка и общества. Вычеркнуть изъ жизни „свободное“ искусство — было бы равносильно оскопленію нравственной стихіи и сопровождалось-бы такимъ ужаснымъ огрубѣніемъ и одичаніемъ человѣка, которыя низвели-бы его на уровень животнаго, если не въ умственномъ, то въ моральномъ отношеніи. Кромѣ того, вычеркнуть искусство—значило-бы уничтожить

одно изъ могущественнѣйшихъ средствъ культуры и гуманитарнаго развитія... Къ счастію, подобный вандализмъ—невозможная и не осуществимая фикція, пока человѣкъ останется человѣкомъ.

Но если отрицаніе и гоненіе „свободнаго“ искусства не имѣютъ никакого логическаго основанія, то это не всегда можно сказать, однако, объ ихъ „законности“ исторической. Въ исторіи отрицаніе искусства всегда шло паралельно съ отрицаніемъ политическаго гнета и соціально-экономической неправды, во имя свободы и блага *личности*. Оно отрицалось прежде всего потому, что оно было *аристократично*, что его процвѣтаніе созидалось на рабствѣ и пауперизмѣ трудящейся массы—для эстетическихъ наслажденій однихъ только богатыхъ и пресыщенныхъ избранниковъ фортуны. Забитый рабъ, осужденный на невѣжество и неустанный „черный“ трудъ, не могъ быть эстетикомъ и, ненавидя своего угнетателя, естественнымъ порядкомъ ненавидѣлъ и все его „изящное“ искусство, пользованіе которымъ было для раба немыслимо и недоступно...

Это—соціальная сторона вопроса; но не рѣдко временно возникали еще чисто нравственныя и интеллектуальныя основанія отрицанія искусства для извѣстной цѣли. Основанія эти коренятся въ возможности злоупотребленія и пресыщенія художественной стихіей, примѣры чего такъ нерѣдки въ исторіи. Сложилось даже ходячее мнѣніе, что всегда тамъ, гдѣ много художниковъ—мало мыслителей, гдѣ особенно процвѣтаютъ изящныя искусства—тамъ неособенно процвѣтаетъ нравственность и гдѣ, наконецъ, много утонченныхъ меценатовъ, тамъ еще большій избытокъ загрубѣлыхъ и голодныхъ пролетаріевъ.

Не возводя этого въ безъусловное правило, нельзя, однако, отрицать, что въ исторіи очень нерѣдко бывали эпохи, когда, дѣйствительно, наибольшее процвѣтаніе художественности соотвѣтствовало наибольшему нравственно-интеллектуальному упадку. Стоитъ вспомнить знаменитые въ исторіи искусства, такъ называемые „золотые вѣка“ Августовъ, Медицисовъ, Людовиковъ, и проч. Вотъ въ такія-то эпохи всеобщаго „художественнаго“ распутства и пресыщенія всевозможными эстетическими усладами, когда вся жизнь высшихъ классовъ превращается въ какой-то „безбожный“ вальтасаровскій пиръ, изъ среды здоровой части общества раздается смѣлый голосъ суроваго протеста и безпощаднаго отрицанія этого пиршества въ его цѣломъ и въ подробностяхъ. Является талант-

ливый реформаторъ, пламенный проповѣдникъ какого нибудь *новаго* нравственно-религіознаго ученія, которое, само собой, разумѣется, должно быть ничѣмъ инымъ, какъ прямой антитезой и реакціей существующаго порядка. Такимъ образомъ, крайнему пресыщенію художественной стихіей новое ученіе непремѣнно противополагаетъ столько-же крайнее отрицаніе ея, во имя нравственнаго очищенія и обновленія человѣчества въ горнилѣ суроваго самоотреченія и презрѣнія земными благами.

На этихъ же неизмѣнныхъ основаніяхъ развитія общечеловѣческой нравственности, христіанство, съ его возвышенными идеалами и проповѣдью царствія небеснаго, явилось безпощадной антитезой грубаго эмпиризма и художественной пресыщенности испорченнаго до мозга костей греко-римскаго общества. Развиваясь до своихъ крайнихъ выводовъ въ ученіи послѣдователей, подвизавшихся среди греко-римскаго общества, христіанство естественнымъ ходомъ должно было придти къ совершенному отрицанію всего того, что могло напоминать противоположный ему міръ нечестиваго и растлѣннаго „эллинизма". Этимъ путемъ, оно пришло и къ отрицанію „свободнаго" искусства, какъ одного изъ наиболѣе опасныхъ соблазновъ для душеспасенія, потому что тогдашнее искусство было искусство исключительно языческое. Отсюда, сама собой возникла идея аскетизма и отреченія отъ всякой мірской „прелести", вообще и отъ художественной, въ особенности, и, подчиняясь участи всякой доктрины, мало по малу была доведена до крайностей и излишествъ.

Свѣтъ христіанства проникъ на Русь изъ Византіи, съ его мѣстнымъ духомъ и колоритомъ, въ полной неприкосновенности той обстановки и тѣхъ требованій, которыя, не составляя сущности ученія, обусловливались лишь и вырабатывались почвой самой византійской жизни. Понятно, что могло и должно было произойти отъ такой пересадки, не допускавшей никакихъ сдѣлокъ съ новой нетронутой почвой! Пришлые просвѣтители принялись укладывать самобытно развивавшуюся русскую жизнь въ чуждую ей византійскую рамку, безъ пощады комкая, ломая и отсѣкая все то, что могло мѣшать такой совершенно ненужной укладкѣ, потому что, ясно, успѣхъ распространенія христіанства не могъ отъ этого зависѣть: напротивъ, это только могло задерживать его.

Молодой, свѣжій, патріархально-неиспорченный народъ сталъ,

вдругъ, изобличаться въ неслыханныхъ въ немъ дотолѣ закоренѣлыхъ порокахъ и грѣхахъ „треклятаго *еллинства*". То, чѣмъ болѣло развратное, изнѣженное и дряхлое византійское общество и противъ чего справедливо возставали учителя церкви,—стало преслѣдоваться ими и въ неповинной, конечно, во всемъ этомъ русской средѣ. Пошли, съ больной головы на здоровую, суровыя обличенія такихъ золъ и преступленій, которыхъ не существовало въ дѣйствительности. Начать хотя-бы съ обличенія „еллинства", которое имѣя очень опредѣленный смыслъ и свою исторію въ Византіи, на Руси являлось фикціей, подъ которую притягивались понятія и явленія ничего, въ сущности, похожаго на „еллинство" не имѣвшія.

Безъ сомнѣнія, въ интересѣ распространенія христіанства, церковь должна была преслѣдовать и искоренять все то, что противорѣчило духу ея ученія и изобличалось въ язычествѣ. Безъ сомнѣнія, заслуга въ этомъ отношеніи первоучителей велика и неоспорима; но мы и не касаемся этой стороны вопроса. Мы указываемъ лишь на привнесеніе къ намъ, по роковому стеченію историческихъ судебъ, вмѣстѣ съ свѣтомъ Евангелія, чуждыхъ русскому народу, непереработанныхъ для этой цѣли и, въ сущности, отжившихъ свой вѣкъ началъ и формъ *мѣстнаго* византійскаго склада, осудившихъ русскую мысль и русскую жизнь на многіе вѣка раздвоенія, косности и неподвижности.

Главнѣйшимъ выраженіемъ византійскаго вліянія у насъ была идея суроваго аскетизма, подъ ферулой котораго, въ связи съ несчастнымъ монгольскимъ вліяніемъ, Русь извнутри мало по малу оцѣпенѣла.

Эта идея, со времени введенія христіанства, до Петровской реформы, составляла, какъ извѣстно, руководящее начало всей русской жизни и образованности. Въ силу ея отрицалось все мірское, суетное, всякая свободная творческая инниціатива радующейся жизни души. Идеаломъ общества сталъ монастырь, идеаломъ индивидуума—аскетъ, пустынникъ, презрѣвшій, ради души спасенія, всякую мірскую «прелесть», и побѣдившій, по старинному выраженію, «мятежъ житія сего» молитвой, постомъ и страданіемъ...

— Видите-ли, какъ скоротечны дни наши? поучали духовные отцы свою паству. Подобно скачущему коню и летящей птицѣ, также быстро протекаютъ дни и часы наши. Въ этой жизни мы только *гости*: не здѣсь наше бытіе—настоящая жизнь ждетъ насъ

за гробомъ, въ царствіи небесномъ. Презримъ-же все земное и устремимъ всѣ наши помыслы и дѣла къ будущему животу»! [21])

На этомъ основаніи, пастыри постепенно требовали отъ пасомыхъ «стяжати опасное вниманіе и бреженіе и въ одеждахъ, и въ обущахъ, и въ образѣ, и въ зрѣніи, и въ хожденіи, и на пути, и на торжищи, и на дому, извѣщающу и молчащу, и обѣдающу, и въ всѣхъ просто благоустройное и полезное»... «Полезное», конечно, въ интересѣ лишь загробнаго блаженства...

Такимъ образомъ, вся жизнь, до мелочей, заковывалась въ тѣсныя вериги аскетическаго смиренія и «благостройности».

При господствѣ такихъ взглядовъ, тѣмъ большему, конечно, отрицанію должны были подвергаться искусство и поэзія, вообще, а музыка и пѣніе, въ особенности, что они отражали въ себѣ еще очень яркіе признаки языческаго міросозерцанія. И дѣйствительно, одною изъ главныхъ заботъ стариннаго русскаго духовенства, а впослѣдствіи и правительства, къ поддержанію добрыхъ нравовъ въ народѣ, было—сугубое преслѣдованіе «свѣцкихъ срамотныхъ пѣсень», «гуденія», «скаканія» и «плясанія»...

Первоначально, преслѣдованіе ограничивалось увѣщаніями и наставленіями, устными и письменными. Почти вся наша древняя «обличительная» и нравоучительная литература, въ формѣ «проповѣдей», «словъ» и «поученій», неустанно убѣждала православныхъ «не творити бѣсовскихъ игръ», къ которымъ, напр., въ «Словѣ Христолюбца», наравнѣ съ идолослуженіемъ, отнесены и пѣсни, «гудьба» (музыка) и пляска.

Такимъ образомъ языческія, антихристіанскія суевѣрія и народная поэзія подводились подъ одно понятіе «треклятаго еллинства» и преслѣдовались съ одинаковой нетерпимостью.

Всѣ забавы и игры, весь народный внутренній задушевный міръ, связанный съ поэтической, милой сердцу стариною и находившій себѣ образное выраженіе въ пѣснѣ, игрѣ и пляскѣ, словомъ, всякое веселье преслѣдовалось, какъ бѣсовское наважденіе.

Для ближайшаго знакомства съ духомъ этого преслѣдованія, характеризующаго цѣлую эпоху, остановимся на нѣкоторыхъ наиболѣе краснорѣчивыхъ и авторитетныхъ памятникахъ, относящихся къ занимающему насъ предмету.

Передъ нами «поученіе» Даніила, митрополита «всеа Руси», «ко

всѣмъ епископомъ, презвиторомъ, и прочему священному причту, также и мірскимъ человѣкомъ».

«Кая намъ польза срамно и зазорно житіе имѣти»? говоритъ въ своемъ поученіи Даніилъ и, желая отвратить свою паству отъ такого житія, къ лучшему «устроенію» православной церкви, сугубо внушаетъ отбѣгать, «яко отъ змія»—«отъ суесловія и собранія бесѣдъ душевредящихъ, точію пріемля заповѣди Господни, и преданія и ученія» церкви, «и въ єпцевыхъ играетъ и утѣшается, и радуется душа ихъ, неже скомрахи, и плясци и шахматы и тавлѣями, ихъ же отрекоша святіи апостолы и святіи отцы». «Всяка убо лютость и студодѣяніе, продолжаетъ онъ далѣе, отъ игранія и глумленія бываетъ, въ душахъ слышащихъ изливаема, и едино тщаніе есть всякое цѣломудріе отъ основанія исторгнути и посрамити естество, исполнити лукаваго бѣса вожделѣнія; ибо и глаголы студныя тамо, и образы студнѣйшіе, и постриганіе таково и хоженіе таково, и одежа и гласъ, и удовъ сломленіе, и очесъ развращеніе, и свирѣли, и сопѣли, и вины и вся просто послѣдняго студодѣянія полна». [22])

Въ одномъ изъ своихъ „словъ", о соблюденіи евангельскихъ заповѣдей, митрополитъ въ такихъ ѣдкихъ выраженіяхъ обличалъ современныхъ любителей музыкально-сценическаго искусства: „бѣгаешь на дьявольскія позорища, какъ свинопасъ; собираешь игранія плясанія. И въ домъ свой, къ женѣ и къ дѣтямъ, приводишь скомороховъ, плясуновъ, сквернословцевъ, погубляя себя, жену, дѣтей и всѣхъ твоихъ домашнихъ, пуще древняго потопа. И всему злу ты бываешь ходатай. „Ей—ей, не я, говоришь, но это оные плясцы и глумотворцы". Какъ же говоришь *оные*, когда все твое, и еслибъ ты не хотѣлъ, *оные* не стали-бы творить глумы, не стали-бы плясать...

Особенно вооружается Даніилъ противъ «плясанія и празднованія, по нѣкакому *древнему* обычаю и чужему христіанскаго житія», разумѣя подъ этимъ «*коланды*, или глаголемыя *вота* и нареченныя *врумахія*», т. е. все то, въ чемъ проявлялись языческія вѣрованія народа и что́ составляло для него не одну лишь забаву.

Отсюда, религіозная нетерпимость къ «игранію и плясанію» объостривалась до послѣдняго предѣла и отрицала малѣйшее ихъ проявленіе. Тотъ-же Даніилъ не дозволяетъ «глуматворцы и позорища» «ни въ домѣхъ, ни на торжищахъ не творити»... Исключе-

нія не допускались ни для какихъ мѣстъ, ни для какихъ случаевъ. Даже на такомъ, основанномъ на торжествѣ плоти и чисто земной радости, праздникѣ, какъ свадьба, имѣвшей въ семейно—родовомъ бытѣ значеніе величайшаго *веселья* *),—и тутъ духовными отцами проповѣдывалось строгое воздержаніе отъ всякихъ игръ, забавъ и пѣсенъ...

«Не подобаетъ, говорится въ одномъ поученіи, христіанамъ на пирахъ и на свадьбахъ бѣсовскихъ игръ играти, то не бракъ наречется, а идолослуженіе, иже есть плясба, гудьба, пѣсни бѣсовскія (т. е. мірскія), сопѣли, бубны, и вся жертва идольска, иже молятся проклятымъ богамъ»... [22]) Стараясь всѣми способами внушить народу омерзеніе къ музыкѣ, пѣснѣ и пляскѣ, ревнители византійско-аскетической идеи измышляли устрашающіе образы и сказанія, наглядно представлявшіе велію грѣховность этого рода увеселенія и вытекавшую изъ нея гибель душевную и кару.

Рельефнѣйшій выразитель нравственно - религіознаго кодекса древней Руси, попъ Сильвестръ, говоритъ, напр., въ своемъ «Домостроѣ», какъ о фактѣ, не подлежащемъ спору, что тамъ, гдѣ «начнутъ гусли, гуденіе всякое, и плясаніе и скаканіе, и всякія игры и пѣсни бѣсовскія, — тогда якоже дымъ отгонитъ пчелы, такоже отъидутъ и ангелы божіи отъ той смрадныя бесѣды, и возрадуются бѣси»...

Еще сильнѣе должны были говорить впечатлительному воображенію благочестиваго христіанина слѣдующія, напр., замысловатыя повѣсти.

Въ „сказаніи“ Нифонта разсказывается, что какъ то разъ сатана шолъ мимо Божьяго храма съ двѣнадцатью бѣсами, которые стали завидовать церковному пѣнію и укорять сатану, что оттого что тамъ славятъ имя Христа, ихъ сила сокрушилась. Сатана началъ ихъ успокоивать, говоря, что „въ малъ часъ то пѣніе минуется“ и люди начнутъ по-прежнему славить ихъ, бѣсовъ, мірскими пѣснями и плясаніемъ. И точно, по окончаніи обѣдни явился откуда-то человѣкъ „съ сопѣли и по немъ многъ народъ идуща, ови съ гуслями, ови плещуще пояху, ови-же пляшуще“. Бѣсы очень этому обрадовались и принялись всѣхъ тѣхъ, кто шолъ вслѣдъ „сопущихъ“,

*) По южнорусски свадьба зовется—„весілье“ и понынѣ.

связывать единимъ ужемъ“ (т. е. веревкою) и влечь за собою въ преисподнюю.

Другая любопытная повѣсть, касающаяся того-же предмета и извѣстная въ нашей апокрифической литературѣ, по списку XVII столѣтія, подъ названіемъ „повѣсти о дѣвицахъ смоленскихъ, како игры творили“, разсказываетъ, что однажды, близъ Смоленска, „множество дѣвъ и женъ стеклися на бѣсовское сборище, нелѣпое и скверное, въ ночь, въ котору родился пресвѣтлое солнце—великій Іоаннъ Креститель“, т. е. на Ивана Купала. „А эти окаянныя бѣсомъ научены были“... Богъ послалъ унять ихъ „отъ такого бѣсованья“ св. великомученика Егорія; но онѣ „нелѣпо ему возбранили съ великимъ срамомъ“. Тогда святой проклялъ ихъ и онѣ превратились въ камни. [24])

Афанасьевъ приводитъ въ своей книгѣ описаніе любопытной старинной лубочной картинки, изображающей истязаніе въ аду игрецовъ. Подъ изображеніемъ выписано злорадное обращеніе дьявола къ попавшему въ его когти грѣшнику:

«И рече сатана: любилъ еси въ мірѣ различныя потѣхи, игры; приведите-же ему трубачей. Бѣси-же начаша ему во уши трубити въ трубы огненныя; тогда изъ ушей, изъ очей, изъ ноздрей пройде сквозь пламень огненный»..:

Можемъ указать, кстати, на другую въ этомъ-же родѣ картинку, находящуюся въ одной изъ нашихъ древнихъ рукописныхъ библій. Картинка изображаетъ смерть Лазаря: Лазарь „на одрѣ лежитъ, и *бѣсы* изъ него душу принимаютъ“. Это „принятіе“ сопровождается бѣсовской „гудьбою“: одинъ бѣсъ стоитъ у изголовья покойника и трубитъ надъ нимъ въ дуду, изъ которой пышетъ пламя, другой бѣсъ, съ боку, барабанитъ въ бубенъ; третій, подъ акомпаниментъ этой музыки, тащитъ крючкомъ душу. Въ такомъ адски—ужасающемъ видѣ представлена роль музыки при кончинѣ грѣшника (На приведенной картинкѣ, впрочемъ, ангелъ спасаетъ душу отъ бѣсовъ)!...

Рядомъ съ такими поучительными и устрашающими картинами и легендами, представлялись примѣры подвижниковъ, успѣвавшихъ со славою побѣдить бѣсовское «злохитріе». Извѣстенъ замѣчательный разсказъ Нестора о преподобномъ Исакіѣ печерскомъ.

Исакій возбудилъ зависть бѣсовскую своимъ великимъ постничествомъ. Желая искусить преподобнаго, бѣсы явились къ нему въ

пещеру, въ образѣ двухъ юношей «красныхъ», и возвѣстили, что къ нему грядетъ Христосъ съ ангелами. Исакій всталъ, увидѣлъ толпу, будто бы, ангеловъ, а среди нихъ одного, сіявшаго лучами «паче всѣхъ». Бѣсы сказавъ, что это и есть Христосъ, пригласили его поклониться ему. Едва обманутый преподобный поклонился, какъ бѣсы воскликнули: «Нашъ еси Исакій»! Съ этими словами, ввели его въ «келейцю малу», посадили и старѣйшій изъ нихъ сказалъ: «возьмѣте сопѣли и бубны и гусли, и ударяйте, ать ны спляшетъ Исакій». Сатанинскій оркестръ грянулъ и Исакій пустился въ плясъ до изнеможенія. Бѣсы оставили его еле жива, «поругавшеся ему»... Потомъ преподобный, придя въ себя, рѣшился «побѣдить» прельстившаго его дьявола еще болѣе суровой аскетической жизнью и достигъ того, что бѣсы сами наконецъ сознались; „О, Исакіе! одолѣ и побѣдилъ ны еси“... [25]).

Здѣсь характеристично то, именно, что бѣсовское искушеніе явилось въ видѣ музыки и пляски, и что бѣсы не могли придумать злѣйшаго поруганія надъ святымъ подвижникомъ, какъ заставить его плясать подъ ихъ адскіе бубны, гусли и сопѣли...

Въ тѣхъ случаяхъ, когда народъ постигали какія нибудь бѣдствія, духовенство, истолковывая ихъ, обыкновенно какъ кару небесную за грѣхи, не опускало удобнаго случая приплесть къ этимъ, навлекшимъ бѣду, грѣхамъ и „треклятое еллинство“.

Лѣтописецъ Несторъ, такъ часто возмущающійся „поганскими“ обычаями своихъ современниковъ, скорбя о нашествіи половцевъ на Русскую землю (1067 г.), говоритъ, между прочимъ:

„дьяволъ льститъ... всяческыми лестьми превабляеть ны отъ Бога, *трубами и скомарохи, гусльми и русальи...* Да сего ради казни пріемлемъ отъ Бога всячьскыя, и нахоженье ратныхъ, по Божью повелѣнью пріемлемъ казнь грѣхъ ради нашихъ“... [26])

Точно также во времена татарскаго погрома, митрополитъ Кириллъ II, архимандритъ Серапіонъ и другіе проповѣдники корили православныхъ несоблюденіемъ церковныхъ правилъ и пристрастіемъ къ нечестивымъ языческимъ обрядамъ и игрищамъ, какъ одною изъ причинъ постигшаго ихъ злополучія...

II.

Постепенное развитіе аскетической идеи въ древне-русскихъ умахъ.—„Городъ“ и „Деревня“.—Переходъ отъ увѣщаній къ гоненіямъ противъ музыки. — Древнѣйшія законоположенія по этому предмету.—Предписанія „Стоглава“.—Правительственныя мѣры противъ „гудьбы“ и „гудебныхъ сосудовъ“.—Суровое искорененіе скоморошнаго „неистовства“ при Алексѣѣ Михайловичѣ. — Водвореніе „тишины“.

Съ теченіемъ времени и съ постепеннымъ упроченіемъ христіанства, византійскій аскетизмъ, естественнымъ ходомъ, все болѣе и болѣе проникалъ въ умы русскихъ благочестивыхъ людей, становясь руководящимъ началомъ всего порядка и образа ихъ жизни. Другаго выхода не было, такъ какъ православному человѣку предоставлялось на выборъ одно изъ двухъ: либо отреченіе отъ мірской „прелести“ здѣсь и рай за гробомъ, либо пользованіе земными благами при жизни и — вѣчная геенна на томъ свѣтѣ. Комужъ охота попасть въ геенну?!..

Какъ не любили наши старинные князья и ихъ дружинники, по древне-славянскому обычаю, весело пожить, среди пѣсень, музыки и всяческихъ утѣхъ и игрищъ; но, подъ вліяніемъ своихъ духовниковъ и учителей церкви, мало по малу должны были, „промышляя“ о своихъ душахъ, проникнуться благочестнымъ омерзеніемъ ко всѣмъ этимъ грѣховнымъ „художествамъ“, какъ къ грязному разврату.

Аскетическому ученію подчинился прежде всего, конечно, „городъ“, служившій центромъ найболѣе культурнаго „правящаго“ класса, около котораго группировалась и власть церковная, искавшая въ немъ опоры для своей дѣятельности и для утвержденія своего авторитета. Сельская народная масса, испытывавшая на себѣ несравненно слабѣйшее воздѣйствіе церкви, чѣмъ городъ, очень туго, поэтому, поддавалась аскетической проповѣди, упорно оставаясь вѣрной завѣтамъ дохристіанской старины. Правда, какъ показываетъ примѣръ большинства существующихъ сектантскихъ толковъ и, съ другой стороны, многочисленность разнородныхъ „странниковъ“ и „богомоловъ“, постоянно выдѣляющихся изъ „деревни“,

ради душеспасительнаго подвижничества, византійскій аскетизмъ не безслѣдно коснулся народной массы; но это явленіе особенное и не болѣе, какъ эпизодъ въ общей картинѣ господствовавшаго въ народѣ равнодушія къ поученіямъ и правиламъ черныхъ клобуковъ...

Вообще, какъ свидѣтельствуютъ факты, русскій народъ никогда не отличался особенной горячностью къ дѣламъ вѣры. „Холодность къ религіи *много разъ* высказывается въ нашей исторіи", говоритъ Костомаровъ. „Холодность къ богослуженію, подтверждаетъ другой изслѣдователь, такъ была сильна въ народѣ, что не только въ XVII вѣкѣ цари Михаилъ Ѳедоровичъ и Алексѣй Михайловичъ, но и въ началѣ XVIII вѣка, Петръ В. многократными указами своими побуждали народъ ходить къ богослуженію, исповѣдываться и причащаться". [27]) Это-же говоритъ намъ и вся „обличительная" церковная литература, неустанно, изъ вѣка въ вѣкъ, вотще выражавшая горькія сѣтованія на маловѣріе и „забобоны" народа, о чемъ здѣсь уже упоминалось...

„Холодность-же къ церкви естественно влекла за собой непослушаніе, противленіе власти церковной и, вообще, недовѣрчивость и неуваженіе къ духовенству, и даже стремленіе совершенно освободиться отъ его суда и вліянія" [28])...

При такомъ неблагопріятномъ положеніи вещей, церковная проповѣдь неминуемо должна была подъ конецъ прибѣгнуть къ крайнимъ мѣрамъ и къ суровымъ понужденіямъ, ради водворенія въ народѣ идей и установленій проповѣдуемаго ученія. Для этого нужно было только пріурочить задачи миссіи къ видамъ государства, сдѣлать „правящій" классъ тѣснымъ союзникомъ церкви и послушнымъ исполнителемъ ея наставленій. Такъ оно и случилось, дѣйствительно и, быть можетъ, нигдѣ не было такого дружнаго взаимодѣйствія и единства цѣлей между церковью и государствомъ, какъ у насъ, особенно въ періодъ московскаго „собиранія" земли, сосредоточиванія и укрѣпленія единодержавія. Но, разумѣется, для этого потребовалось не мало времени. Много воды утекло прежде, чѣмъ монашеская проповѣдь, направленная противъ многообразнаго „еллинства", перешла отъ слова къ дѣлу, прежде, чѣмъ простое увѣщаніе, вспомоществуемое лишь краснорѣчіемъ, вооружилось на супротивныя уже не угрозой однѣхъ лишь каръ и мукъ суда небеснаго, а болѣе ощутительнымъ воздѣйствіемъ нещадныхъ „преслѣдованій" и „пресѣченій" со стороны земной власти... Къ счастью

и къ чести русскаго имени, нужно сказать, что преслѣдованія эти, какъ увидимъ, никогда не были особенно „нещадны“, благодаря различнымъ обстоятельствамъ и условіямъ, но, главнѣе всего — благодаря отсутствію религіознаго фанатизма въ господствующей массѣ.

Указанный крутой поворотъ проповѣди аскетизма, по отношенію къ музыкѣ съ содружественными ему искусствами, начинается не ранѣе начала московскаго періода русской исторіи. Собственно-же, систематическія, вошедшія въ силу дѣйствующаго закона, гоненія на пѣвцовъ и музыкантовъ начинаются у насъ въ XVI столѣтіи и, постоянно учащаясь, достигаютъ наибольшей энергіи и безпощадности въ XVII вѣкѣ, при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ, но это уже была послѣдняя агонія византизма, тогда уже въ корнѣ подорваннаго усилившимся въ то время вѣяніемъ запада.

Гоненіе шло, разумѣется, съ вѣдома и благословенія духовной власти, такъ какъ, по смыслу нашего старинпаго законодательства, дѣла, касавшіяся вѣры, вѣдались церковнымъ судомъ, руководствовавшимся „Кормчей книгой“ (Номоканонъ), а впослѣдствіи „Стоглавомъ“.

Попытки ввести запрещеніе „шпильманской мудрости“, какъ называли у насъ музыкально-сценическое искусство въ XVII вѣкѣ, въ положительный законъ относятся къ самой ранней эпохѣ нашего церковнаго законодательства. Всѣ соборы, обсуждавшіе вопросы объ „устроеніи“ церкви, постоянно занимались изысканіемъ мѣръ къ искорененію въ народѣ „треклятаго еллинства“. Въ „Церковномъ правилѣ“ митрополита Іоанна, относящемся къ XII столѣтію, церковь вооружается всѣми карами небесными противъ этого зла. Затѣмъ, позднѣе, въ харатейной „Кормчей Книгѣ, имѣвшей законодательное значеніе, церковь грозитъ отлученіемъ и проклятіемъ нарушителямъ запрета игрищъ.

„Пакы-же увѣдѣхомъ, говорится тамъ, бѣсовская еще дьржаще обычая треклятыхъ Еллинъ: въ божественные праздники позоры нѣкаковы бѣсовскыя творити съ свистаніемъ и съ кличемь и вьплемъ, сзывающе нѣкы скаредныя пьяницы“..... „аще ли явятся споры творяще народы, не покоряшеся сему правилу, прокляти да будуть“... [29])

Въ постановленіи одного изъ позднѣйшихъ епископовъ предписывается: „Да будетъ отлученъ обавникъ, чародѣй, *скомрахъ* и проч. [30])

Всѣ эти, какъ мѣстныя, такъ и общія постановленія были окончательно оформлены и санкціонированы въ „Стоглавѣ“, который, по признанію законодателя, появился того ради, что въ Московскомъ государствѣ, „поисшатались обычаи и законы нарушились“.

Подобно своимъ предшественникамъ, соборъ, издавшій „Стоглавъ“ (1547—9 гг.), точно также много и сугубо занимался обсужденіемъ разнообразныхъ проявленій „еллинскаго бѣсованія“ и объ ихъ искорененіи.

Въ нѣкоторыхъ „вопросахъ“ царя указывалось на то, что на различныхъ народныхъ праздникахъ и пиршествахъ „играютъ глумотворцы и органники и смѣхотворцы, и бѣсовскіе пѣсни поютъ“.

Соборъ, сперва отвѣчая на каждый вопросъ порознь, потомъ— въ главѣ „о игрищахъ еллинскаго бѣсованія“, высказывается уже въ формѣ общаго законоположенія, чтобы „*всѣмъ* православнымъ хрисітанамъ на такія бѣсованія не сходитися... и тобы проклятое бѣсованіе *попрано было до конца*“. Предоставляя царю „по всѣмъ градомъ и по селомъ своя заповѣдь учинити“ по этому предмету, „Стоглавъ“, опираясь на прежніе соборы, грозитъ „отмѣтаніемъ“ и отлученіемъ всѣмъ, кто не исправится и не перестанетъ услаждаться запрещенными забавами [31])

Что касается правительственныхъ „заповѣдей“ гражданскимъ властямъ, о преслѣдованіи „по всѣмъ градомъ и селомъ“ осужденнаго „Стоглавомъ“ „бѣсованія“, то, хотя наибольшее число сохранившихся актовъ этого рода относится къ XVII столѣтію, особенно ко второй его половинѣ, но есть и современныя изданію „Стоглава“. Бывали попытки въ этомъ отношеніи даже и гораздо ранѣе, какъ можно судить, напр., по жалованной грамотѣ Троицко-Сергіеву монастырю князя Юрія Дмитровскаго, 1470 г., въ которой, между прочимъ, заповѣдывается, чтобы скоморохи въ пожалованныхъ „селѣхъ не играли“ [32]). „Заповѣдь“ эта повторяется во всѣхъ почти извѣстныхъ древнихъ княжескихъ жалованныхъ грамотахъ монастырямъ и другимъ „волостелямъ“. Въ позднѣйшихъ изъ нихъ, впрочемъ, встрѣчается иногда довольно существенный варіантъ. Напр., въ „Уставной Онежской грамотѣ“. 1536 г., великій князь, не воспрещая вовсе игру скомороховъ въ жалованной „землѣ“, воспрещалъ имъ только самовольно являться туда и играть.

„А *скоморохомъ*, гласитъ грамота, у нихъ (онежанъ) въ воло-

сти *силно* (т. е. насильно) *не играти*, а кто у нихъ учнетъ въ волости играти силно, и старосты и волостные люди вышлютъ ихъ изъ волости вонъ, а пени имъ въ томъ нѣтъ". [33])

Вслѣдъ за изданіемъ „Стоглава", и, какъ его результатъ, явился въ 1551 г. „Соборный приговоръ", объ обязанностяхъ московскихъ поповскихъ старостъ. Въ обязанности эти входило увѣщаніе міряпъ воздерживаться отъ „праздныхъ словесъ, кощунъ и смѣхотворенія"…. „А идѣ-же гусли, и вречудницы, и потѣхи хулныя, и отъ тѣхъ-бы игръ священницы удалялися", тѣмъ менѣе принимали-бы въ нихъ участіе, подъ страхомъ проклятія. Что касается погрѣшающаго въ этихъ „потѣхахъ хулныхъ" простаго мірянина, то „таковаго, учитъ „приговоръ"—умоли, запрети и накажи"!… [34])

Эта растяжимость и неопредѣленность мѣръ искорененія „хулныхъ потѣхъ", эта очевидная нерѣшимость правительства дѣйствовать болѣе энергично отличаетъ все московское законодательство по этому предмету вплоть до временъ Алексѣя Михайловича.

Между тѣмъ, трепогибельное „еллинство" не только не поддавалось увѣщанію и не искоренялось мѣрами кротости; но росло все болѣе и, наконецъ, обратилось въ дни „Смутнаго времени", и послѣ нихъ въ какой-то поголовный разгулъ. На это указываетъ намъ, между прочимъ, одинъ чрезвычайно любопытный актъ царствованія Михаила Ѳеодоровича, подробно обрисовывающій современные „пошатавшіеся" нравы и обычаи духовенства и мірянъ, въ отношеніи къ занимающему насъ предмету. Актъ этотъ—„память", данная тіуну Манойлову и Никольскому попу Панкратію въ 1636 г., „о прекращеніи въ московскихъ церквахъ разнаго рода безчинствъ и злоупотребленій".

Начать съ того—„память" свидѣтельствуетъ, что въ „царствующемъ градѣ" Москвѣ (это особенно характерно!), во *всѣхъ* церквахъ «чинится мятежъ и соблазнъ и нарушеніе нашея святыя» вѣры. Въ числѣ разнаго рода другихъ „соблазновъ", законодателя особенно возмущаетъ то, что праздники господни „ругателно" творятся: „вмѣсто духовнаго торжества и веселія, восприімше игры и кощуны бѣсовскія, повелѣвающе медвѣдчикомъ и скоморохомъ на улицахъ и на торжищахъ и на распутіяхъ сатанинскія игры творити, и въ бубны бити, и въ сурны ревѣти, и руками плескати, и плясати и иная неподобная дѣяти"… Грѣхъ доходилъ до того, по словамъ „памяти", что „шпыни" по церквамъ „ходили" съ „без-

страшіемъ“, толпами—„человѣкъ по десятку и болши“, и производили, не стѣсняясь святостью мѣста, „смуту“ и „мятежъ“.

Видя все это и иное безчиніе, патріархъ Іосафъ „зѣло возжалися“ и „паки воскорбѣ“, слѣдствіемъ чего и явилась цитируемая „память“, въ которой предписывалось Манойлову и попу Панкратію: собрать къ себѣ всѣхъ старостъ поповскихъ, „вычитать“ имъ вслухъ означенную память, велѣть сдѣлать съ нея списки и тѣ списки разослать по всѣмъ соборнымъ и приходскимъ церквамъ для наставленія и руководства пастырей и мірянъ, дабы православной церкви «отъ таковыхъ прежнихъ, древнихъ сатанинскихъ прелестей» не было ущерба. А кто, изобличится въ забвеніи данной спасительной „памяти“ и станетъ „ходить по прежнему своему извыченію и по волѣ сердецъ своихъ“, говорится далѣе, тѣмъ всѣмъ быть отъ великаго господина св. Іосафа „въ духовномъ наказаніи“ и „въ запрещеніи накрѣпко“... [35])

Конечно „духовное“ наказаніе и „запрещеніе накрѣпко“ оказывали мало дѣйствія и „сатанинская прелесть“ разгуливала все съ большимъ и большимъ „безстрашіемъ“. Люди строгаго благочестія, преданные послѣдователи аскетизма, естественно, должны были придти въ ужасъ и, подъ его вліяніемъ, напутствуемые, къ томужъ, благословеніемъ церковной власти, бросились тушить пожаръ расхолаживающими крутыми мѣрами.

На смѣну словесныхъ увѣщаній и «духовныхъ» наказаній—явились батоги, штрафы, ссылка и т. под. Гоненіе достигло небывалой суровости.

Началось оно въ первые годы царствованія Алексѣя Михайловича, отличавшагося, какъ извѣстно чрезвычайной набожностью. Первый указъ по этому предмету былъ данъ въ 1649 г., а за нимъ послѣдовалъ цѣлый рядъ другихъ. Это были «памяти» воеводамъ, мотивированныя тѣмъ, что повсемѣстно «умножилось-де въ людяхъ пьянство и всякое мятежное бѣсовское дѣйство, глумленіе, скоморошество» и проч. Въ общихъ чертахъ, воеводамъ предписывалось имѣть «крѣпкое смотрѣніе», чтобы нигдѣ никакихъ «позорищъ» и «игрищъ» не было, чтобы ни въ городахъ, ни въ селахъ «скоморохи, съ бубны и сурнами, и съ медвѣди и съ малыми собачками— не ходили бъ и всякими бѣсовскими играми не играли-бъ никоторыми дѣлы»... Обо всемъ этомъ требовалось строжайшій «заказъ учинить». А если бы, на случай, скоморохи ослушались этого

„крѣпкаго заказа“, то воевода уполномочивался „имать ихъ“ и „бить батоги“; а „будетъ скоморохи съ бѣсовскою игрою объявятся въ другорядь“, говорится въ граматѣ, то таковыхъ бить кнутомъ нещадно, да сверхъ того брать съ нихъ „заповѣди“ (штрафы) по шести рублей съ человѣка, а ни въ чемъ, казалось бы, неповинные „бубны, и домры, и сурны, и гудки велѣть ломать безъ остатку, а хари (маски) велѣть жечь на огнѣ безъ остатку-жъ“.

Не даромъ прозванный „тишайшимъ“, царь Алексѣй Михайловичъ распространялъ это запрещеніе повсемѣстно, дабы во всемъ государствѣ искоренить „многое неистовство“, происходящее отъ тѣхъ „сатанинныхъ учениковъ“, т. е. скомороховъ, пѣсельниковъ, гусляровъ и т. п. Не ограничиваясь гоненіемъ самихъ скомороховъ, преслѣдовали „нещадно“ и ихъ любителей и покровителей. Подъ страхомъ попасть въ „съѣзжую“ для наказанія по усмотрѣнію воеводы, воспрещалось, чтобы никто и нигдѣ не призывалъ скомороховъ „съ домрами, гуслями, волынками и со всякими играми“, чтобъ никто „медвѣдей не водилъ, съ сучками не плясалъ и никакихъ бѣсовскихъ дивъ не творилъ“, чтобы на свадьбахъ пѣсней не пѣли, а равно на улицахъ и на поляхъ, чтобы нигдѣ не плясали, „въ ладони не били и никакихъ богомерзкихъ игръ не слушали“ и т. д. [36])

Вскорѣ гоненіе дошло до того, что, по указу царскому, стали ходить по домамъ и отбирать все, что могло напоминать „гудебные сосуды“.

Олеарій, бывшій во время этого гоненія противъ музыки въ Москвѣ, разсказываетъ, что оно началось по иниціативѣ патріарха. По его свидѣтельству, русскіе той эпохи очень любили и уважали пѣніе и музыку; но патріархъ замѣтилъ, что они „начинаютъ злоупотреблять этимъ искусствомъ, распѣвая разнаго рода скандалезныя пѣсни“. Вслѣдствіе этого послѣдовало запрещеніе инструментальной музыки, а затѣмъ немедленно было приказано собрать всѣ инструменты, какіе только можно было найти въ Москвѣ. Когда ихъ собрали, то, нагрузивъ ими пять возовъ, свезли за Москву-рѣку и тамъ сожгли. Только однимъ нѣмцамъ позволено было у себя въ домахъ заниматься музыкою, да еще боярину Никитѣ Ивановичу (Романову), другу нѣмцевъ... [37])

Такими-то крайними мѣрами, правительство Алексѣя Михайло-

вича достигло того, если вѣрить современнику, что повсюду „бысть *тишина*“... Но если, и точно, водворилась тогда „тишина“, то только затѣмъ, чтобъ вскорѣ разрѣшиться еще болѣе шумной и „неистовой гудьбою“...

III.

Общія замѣчанія объ интеллектуальномъ характерѣ „Московскаго“ періода Русской исторіи. — Вопли объ „исшатавшихся“ обычаяхъ. — Навращеніе къ „старинѣ“. — Утраченный якорь спасенія. — Бѣдность генія и порча нравовъ. — Извращеніе художественной стихіи.—Неискоренимость народныхъ „позорищъ“ и „игрищъ“. — Потворство поповъ „еллинству“. — „Книжка“, не одобренная цензурой.—„Простая чадь“, въ борьбѣ за сохраненіе своей индивидуальности, передъ лицомъ „лучшихъ людей“.

Какъ это всегда водится у ретроградныхъ моралистовъ, древнерусскіе проводники аскетической идеи — обличители общественной порчи и все болѣе распространявшагося художественнаго „неистовства“, обращали взоры слушателей на старину, какъ на образецъ примѣрнаго благочестія, добронравія и святости жизни *во время оно*. Къ этой-то традиціонной и, такъ сказать, фигуральной старинѣ, „во время оно“, слѣдовало, по ихъ мнѣнію, непремѣнно возвращаться, чтобы спасти душу и исправить нравы. Это было исходной точкой всѣхъ поученій, обличеній, „памятей“ и установленій московскихъ моралистовъ и правителей, потому что другаго идеала и исхода у нихъ не было и инаго критеріума они не допускали. Такъ какъ у каждой данной старины непремѣнно есть точно такая-же, противопоставляемая для образца, своя идеальная *старина*, то мы и встрѣчаемся съ этимъ риторическимъ пріемомъ въ проповѣдяхъ всѣхъ временъ.

Уже при Іоаннѣ III, въ медовые мѣсяцы хваленаго московскаго

періода, раздаются скорбные возгласы, что вся *земля* тогда „замѣшалася и *старые обычаи переставились*". Затѣмъ, спустя немного, созывается мудрый соборъ, пишется новый кодексъ благочестія („Стогловъ"), на томъ основаніи, что „правы поисшаталися" и оказывалась настоятельная нужда ихъ выправить. „Стоглавъ" составленъ и написанъ; но, вслѣдъ за тѣмъ, немедлительно слышатся опять сугубые укоры и жалобы на обуявшую міръ безнравственность и „неистовство"—и такъ безъ конца, и все это во имя сіяющей гдѣ-то благочестіемъ и святостью, никому невѣдомой и ни для кого недосягаемой „старины"...

Но должны-же были быть въ этихъ неустанныхъ іеремiадахъ, угрозахъ и „запрещеніяхъ накрѣпко" какая нибудь правда, какое нибудь основаніе? Несомнѣнно были, и на этотъ разъ весьма ощутительныя. Дѣйствительно, московское общество, особенно позднѣйшаго періода, не могло похвалиться ни религіознымъ благочестіемъ, ни святостію житія, ни чистотою нравовъ, ни благородствомъ вкусовъ. Даже авторитетъ церкви былъ „пошатанъ", если сдѣлались возможными такіе скандальные фарсы, какіе, чуть не публично, позволялъ себѣ, напр., бояринъ Стрѣшневъ, родственникъ и царедворецъ Алексѣя Михайловича... *).

Мрачную картину порчи нравовъ, азіатской огрубѣлости и цинического распутства московскихъ, преимущественно „лучшихъ" людей, т. е. людей изъ верхнихъ слоевъ, „брюхатыхъ и богатыхъ", по выраженію преподобнаго Вассіана, яркими красками обрисовалъ уже „Стоглавъ" — этотъ краснорѣчивый „обвинительный актъ" всего московскаго режима.

„Стоглавъ" насквозь проникнутъ отрицательнымъ, даже сатирическимъ направленіемъ, по отношенію къ своей эпохѣ, ратуя противъ ея пороковъ и злоупотребленій, во имя свѣтлой старины. И та старина, на которую онъ ссылался, дѣйствительно, была несравненно выше и чище, несравненно *народнѣе* московской современной ему „новизны". Царь, въ обращеніи къ собору, давалъ ему „совѣтъ" утвердить „древнее преданіе" истинной вѣры, по-

---

*) Стрѣшневъ, враждуя съ патріархомъ Никономъ, назвалъ одну изъ своихъ собакъ его именемъ и саномъ, выучилъ сидѣть на заднихъ лапахъ, а передними осѣнять по архіерейски. „И такая насмѣшка безъ стыда и страха была очень гласною" (Ист. о расколѣ въ церкви Рос., Игнатія, 189).

черпнувъ для этого вдохновеніе и разумъ въ святости, между прочимъ, Владиміра равноапостольнаго, Бориса и Глѣба, преподобн. Θеодосія и Антонія... Но, конечно, ни царь, ни мудрый соборъ не могли и не хотѣли знать, какъ очень долго никто не хотѣлъ знать этого на Руси, чѣмъ именно указанная старина (говоря точнѣе—старина кіевская) была завидна и дорога? Имъ не приходило въ голову, что „золотой" вѣкъ Владиміровъ-стольныхъ только тѣмъ и былъ хорошъ и свѣтелъ, что византійство, амальгамированное впослѣдствіи еще и монгольствомъ, тогда еще не успѣло окончательно сковать русскую мысль веригами косности, заглушить, подъ страхомъ анаѳемы, свободные полеты русской творческой фантазіи и стремленія къ изящному, опутать общественную жизнь—до ея полнаго упраздненія—„власяницей" условно-фарисейскаго смиренія и благочестія!.. Никто не обращалъ вниманія на то, въ высшей степени несчастное, цѣлые вѣка длившееся и постоянно усиливавшееся *раздвоеніе* между народомъ и интеллигенціей, какова-бы она тамъ ни была, которое и до сихъ поръ еще составляетъ самое больное мѣсто русской жизни.

Благодаря этимъ-то условіямъ, съ одной стороны, народная масса, живя по исконному обычаю „дѣдню и отчу", цѣлые вѣка оставалась во тьмѣ невѣжества и суевѣрія, и такъ туго поддавалась распространенію въ ея средѣ благотворнаго ученія Евангелія, потому что тѣ, кто его проповѣдывалъ, требовали отъ народа отречься не только отъ старой вѣры, но и *отъ самого себя.*

Съ другой стороны, московское, *городское,* общество, по тѣмъ-же причинамъ, нося обличье строгаго благочестія, условной морали и полумонастырскаго строя жизни, превратилось въ толпу безсердечныхъ ханжей и лицемѣровъ, исполненныхъ—какъ свидѣтельствуетъ Кошихинъ, говоря о боярствѣ,—„спесивства, и безстыдства, и ненависти и неправды".

И какъ-же могло быть иначе, когда мысль была осуждена на рабское прозябаніе, когда сколько нибудь смѣлые ея проблески проклинались, какъ сатанинская гордыня, когда, наконецъ, всѣ свободныя проявленія художественнаго чувства и поэтическаго вымысла, не подходившія подъ узкія безжизненныя трафаретки сухаго монастырскаго искусства, считались смертнымъ грѣхомъ и гнались, какъ нечестивый соблазнъ! Естественно было, при такихъ обстоятельствахъ, воцариться безнравственности, грубой чувствен-

ности и одичалому невѣжеству, которыя, по инерціи, должны были принимать все болѣе и болѣе безнадежные размѣры.

Люди, изучавшіе нашу старину, знаютъ, что московская Русь, проживъ многія сотни лѣтъ, не оставила почти никакихъ яркихъ и самобытныхъ памятниковъ и слѣдовъ своего генія ни въ области науки и литературы, ни въ области искусства. Даже то, чѣмъ гордится нынѣ русская археологія и что осталось намъ въ наслѣдіе отъ этаго періода, было сдѣлано не русскими руками и не по русской мысли, начиная отъ пресловутаго московскаго кремля, дивной церкви Василія Блаженнаго и кончая сокровищами оружейной палаты... Даже знаменитѣйшія и столь, справедливо, чтимыя древнія корсунскія ворота, оказывается, были сдѣланы нѣмцами, и—къ довершенію стыда и курьеза—даже фигуры на этой православной святынѣ облечены въ еретическій нѣмецкій нарядъ!...

Но такое оскопленіе человѣческой мысли, такое заглушеніе божественной искры красоты и идеала, не проходятъ безнаказанно. „Натуру гони въ дверь—она вскочитъ въ окно;"—и иногда внизъ головою, можно бы добавить къ этой справедливой истинѣ...

На самомъ дѣлѣ, никакими проповѣдями, никакими преслѣдованіями и карами, какъ-бы долго и упорно они не практиковались, невозможно заглушить совершенно ни въ народѣ, ни даже въ отдѣльной личности инстинктъ художественности и стремленія къ идеалу. Но, разница только въ томъ, что, когда эта сторона человѣческаго духа принижена, замурована въ тѣсную келью аскетическаго „послушанія" и, въ добавокъ, въ нашихъ собственныхъ, ослѣпленныхъ изувѣрствомъ, глазахъ состоитъ на дурномъ счету, тогда она вырождается въ крайне дикія и странныя формы. Это—незаконное дитя, всѣми гонимое и отверженное, поневолѣ ищетъ тогда пріюта въ самыхъ темныхъ и низменныхъ уголкахъ природы человѣческой. Оно бываетъ или смѣшно и жалко, или отвратительно или, наконецъ, страшно, смотря по темпераменту, по времени и обстоятельствамъ. До какихъ чудовищностей можетъ доводить извращенное, лишенное правильнаго, естественнаго исхода, художественное чувство—показываютъ поучительные примѣры такихъ натуръ, какъ Грозный. Константинъ Аксаковъ весьма вѣрно замѣтилъ, что невѣроятная кровожадность Грознаго главнымъ образомъ была результатомъ такой именно „художественности"..

Такимъ же образомъ, и въ старинномъ московскомъ обществѣ

лишенный гражданства и сугубо искореняемый художественный элементъ, ползкомъ и украдкой, умѣлъ таки найти почву для своихъ отправленій въ томъ именно тайномъ и явномъ „неистовствѣ", которое такъ огорчало и возмущало благоправнаго царя Алексѣя Михайловича. И это, въ точномъ смыслѣ слова, было *неистовство*... Но обратимся сперва къ народу—посмотримъ, какъ онъ справлялся съ византійско-московскими путами въ дѣлѣ художественной стихіи...

Удивительнымъ кажется, какъ московскіе просвѣтители народа, въ своихъ вѣковыхъ заботахъ объ исправленіи его нравовъ и изгнаніи изъ его обычаевъ „треклятаго еллинства", не убѣдились во время въ полной несостоятельности этихъ заботъ и въ полной необходимости измѣнить свой образъ дѣйствій въ этомъ важномъ дѣлѣ! Какъ было не убѣдиться, что отнять у народа память и заставить его вдругъ совершенно разорвать съ дорогимъ для него прошлымъ — претензія напрасная и безсмысленная! А между тѣмъ, факты вопіющимъ образомъ убѣждали въ этомъ на каждомъ шагу.

— Се-бо не поганскн-ли живемъ!

Этотъ укоръ Нестора современникамъ оставался въ полной силѣ цѣлыя столѣтія; цѣлыя столѣтія, потомъ, благочестивые люди со скорбію видѣли, какъ и Несторъ, все ту-же, дѣйствительно, крайне печальную картину, что—„на играхъ и позорищахъ" всегда людей множество, „а церкви *стоять*; егда-же бываеть годъ (часъ) молитвы мало ихъ обрѣтается въ церкви"... [38])

„*Слабо живутъ*, не слушая божественныхъ словесъ! жалуется позднѣйшій печальникъ темноты народной. Но, продолжаетъ онъ, если плясци, гудци или какой иной игрецъ позоветъ на игрище или на какое сборище идольское, то всѣ туда идутъ съ радостію— а во вѣки мучимы будемъ—и весь тотъ день проводятъ на позорищахъ"... Въ церковь идти, говоритъ онъ далѣе,—„и чешемся, протягаемся, дремлемъ, и говоримъ, то дождь, то студено, или иное что... А на позорищахъ нѣтъ ни покрова, ни затишья, и вѣтеръ шумитъ, и вьялица; но все сносимъ, радуяся, и позоры дѣлаемъ на погубу душамъ"... [39])

Тѣ-же жалобы на „слабую" жизнь въ народѣ и на неискоренимую преданность его къ „игрищамъ" и „сборищамъ идольскимъ" повторяютъ знаменитѣйшіе проповѣдники всѣхъ временъ—Кириллъ

Туровскій, Кириллъ Митрополитъ (въ его „Правилахъ"), Христолюбецъ, Серапіонъ, Даніилъ митроп. и друг. Всѣ они свидѣтельствуютъ одно, что, какъ выражается „Стоглавъ":

„*еще-же мнози* отъ неразумія *простая чадь* православныхъ христіанъ во градѣхъ и въ селѣхъ творятъ еллинское бѣсованіе, различныя игры и плясанія" въ праздники. „Мужи, и жены, и дѣти въ домѣхъ по улицамъ отходя, и по водамъ глумы творятъ всякими играми и пѣсньми сатанинскими и многими виды скаредными"... [40])

Въ довершеніе горя, оказывалось, какъ сѣтовалъ соборъ, что всѣ тѣ народныя игрища „*никимъ не возбраняеми, ни обличаеми, ни наказаеми*, ни отъ священникъ, ни отъ судей".

Здѣсь мы встрѣчаемся съ очень любопытнымъ и характернымъ обстоятельствомъ.

Это еще не все, что священники „не возбраняли" народныя игрища: тотъ-же соборъ засвидѣтельствовалъ болѣе соблазнительный фактъ, именно, что многіе изъ священниковъ явно потворствовали имъ и даже, по грѣхамъ, сами, случалось, принимали дѣятельное участіе въ „еллинскомъ" весельи своей паствы, напр., на свадьбахъ и пр. Въ другомъ древнемъ памятникѣ, почти одновременномъ „Стоглаву", именно, въ „поученіи" митрополита Даніила высказано прямое и рѣзкое обвиненіе духовенства въ этой трепогибельной слабости.

„Нынѣ-же, обличаетъ Даніилъ, суть нѣцыи *отъ священныхъ*, яже суть сіи пресвитери и діакони, иподіакони, и четци и пѣвци, глумяся, *играютъ на гусляхъ, въ домры, въ смыки*... и въ пѣсняхъ бѣсовскихъ, и въ безмѣрномъ и премногомъ піанствѣ, и всякое плотское мудрованіе и наслаженіе паче духовныхъ любяще". [41])

Несомнѣнно, что въ такой грѣховности изобличалось преимущественно духовенство областное, деревенское, и по весьма понятнымъ причинамъ. Съ одной стороны, личная выгода побуждала священника жить въ ладу съ своей паствой, у которой онъ всегда былъ въ сильной зависимости, и смотрѣть сквозь пальцы на ея запретные стародавніе обычаи и забавы, которыми тяжело поступиться народу; съ другой стороны, деревенскій попъ того времени, очень слабый, обыкновенно, въ церковной мудрости, а часто и вовсе неграмотный, былъ, въ сущности, тотъ-же крестьянинъ, погруженный въ суевѣрія и крѣпкій крестьянскому міровоззрѣнію. Къ счастью, наше сельское духовенство всегда, а въ особенности въ старину,

очень близко стояло къ народу и отнюдь не выдѣлялось изъ него, по своимъ понятіямъ и образу жизни, въ особенную касту. Быть можетъ, благодаря этому обстоятельству, въ народѣ нашемъ такъ еще живо сохранились драгоцѣнные для исторіи остатки нашего національнаго мифа и эпоса, наряду съ типичными племенными чертами древняго быта. Правда, этой-же причиной объясняется и то неблагопріятное явленіе, что спасительное ученіе Евангелія такъ медленно и смутно проникало въ народное сознаніе и такъ странно амальгамировалось въ немъ съ языческими преданіями...

За всѣмъ тѣмъ, нельзя не повторить, что и тутъ—въ этомъ, засвидѣтельствованномъ исторіей послабленіи духовенства „еллинству"—опять таки обнаружилась, еще съ большей наглядностью, полная тщета вѣковыхъ стараній переиначить народъ на византійскій ладъ и вынуть изъ него душу живу... Съ другой стороны, въ этомъ-же фактѣ ярко сказывается неискоренимая, вѣчно юная, подкупающая самихъ противниковъ своей жизненностью, творческая сила народнаго поэтическаго духа!

Мы не хотимъ сказать, что народъ отстаивая, такимъ образомъ, свою нравственную физіономію, свои обычаи и поэзію, вовсе не поддавался спасительному свѣту православія. Вовсе нѣтъ! Быть можетъ, медленно, но „простая чадь", какъ выражается „Стоглавъ", неукоснительно воспринимала христіанскіе образы и истины; воспринимала она ихъ только по своему—не совсѣмъ такъ, какъ предписывала одобренная въ Москвѣ книжка. Конечно, для учителей это-то и было большое огорченіе. Затѣмъ—мало того—у „простой чади" неожиданно завелась на этотъ предметъ *своя* собственная *книжка*... Это было уже не одно, а два заразъ огорченія!

„Книжка" эта такъ и названа *отреченной*, потому что московскимъ господамъ она очень не понравилась... И дѣйствительно, въ ней были странныя вещи, рядомъ съ удивительной поэзіей и теплотой вѣры. Мы говоримъ объ апокрифическихъ искусствѣ и литературѣ.

Извѣстно, что въ исторіи распространенія христіанства въ Россіи различается эпоха *двоевѣрія*, захватывающая очень значительный періодъ времени. Эпоха эта чрезвычайно важна въ исторіи нашего искусства и поэзіи. Ей мы обязаны, между прочимъ, нашей обширной апокрифической литературой (она-же „отреченная"), въ которой многосторонне выразилось взаимодѣйствіе извнѣ при-

шедшаго христіанскаго ученія и народнаго, коренящагося въ первобытномъ эпосѣ, міровоззрѣнія. Народность этой литературы нельзя оспаривать... Она развилась параллельно съ одобренной духовной литературой, отрицавшей ее, какъ продуктъ еретичества, откуда и названіе—„отреченной". Апокрифическая литература была отголоскомъ народности, имѣла своихъ особенныхъ писателей и свой особый кругъ читателей.

Христіанскіе образы и вѣрованія, постепенно усвоиваемые народомъ, облекались въ готовыя эпическія формы и обобщались съ готовыми прадѣдовскими понятіями и повѣрьями.

Путемъ такого народно-творческаго процесса, между прочимъ, многіе языческіе обряды, праздники, былины, пѣсни и проч. отыскивали себѣ совпаденіе, хотя бы самое отдаленное и чисто внѣшнее, въ соотвѣтствующихъ установленіяхъ и преданіяхъ церкви, и этимъ, какъ-бы, освящали себя, получая христіанскую окраску. Такимъ образомъ, въ народѣ до сихъ поръ еще живутъ всѣ эти „русальи дни", „семики", „авсени", „коланды" и т. под. праздники, со всей ихъ языческой обрядовой обстановкой, но уже слившіеся въ представленіи народномъ съ христіанскими праздниками; напр.: св. Іоанна Крестителя, св. Троицы, Рождества Христова и пр. Точно также народная былина, въ рапсодіяхъ каликъ перехожихъ, претворила частію героевъ старорусскаго эпоса въ подвижниковъ христіанства. Обрядовая, языческаго происхожденія пѣсня перелагается въ духѣ православія и получаетъ молитвенное значеніе... „Поганскія" гусли, отрицаемыя строгими учителями церкви, въ глазахъ народа находятъ себѣ полное оправданіе, какъ инструментъ наиболѣе приличный для вящшаго восхваленія имени Божія...

Такъ-то „простая чадь", движимая здоровымъ чувствомъ самосохраненія, отстаивала свою личность и свою художественную „старину" отъ аскетическаго обезличенія и омертвѣнія! То, что она сдѣлала въ этомъ отношеніи и, вообще, въ дѣлѣ историческаго прогресса нашей народной индивидуальности—очень немного, конечно; но это немногое все таки гораздо цѣннѣе и плодотворнѣе того, что сдѣлали московскіе „лучшіе люди"...

Мы различаемъ этихъ „лучшихъ людей" отъ народа, потому что различіе это дѣйствительно существовало.

У насъ сложилось мнѣніе, что *оторванность* „общества" отъ народа началась, будто-бы, только со временъ петровской реформы.

Исторія говоритъ намъ не то. Оторванность эта ведетъ свое начало на Руси со временъ воспріятія у насъ *правящимъ* классомъ византизма, который былъ столько-же, если еще не болѣе чуждъ „простой чади“, какъ потомъ и нѣмецкая цивилизація. А въ то время, какъ „городъ“ складывалъ свою жизнь по византійско-татарскому образу и подобію, „деревня“, „земля“—неуклонно оставалась вѣрной своимъ древне-русскимъ традиціямъ и крѣпко хранила свою племенную самобытность. Борьба между ними, составляющая самую характеристическую черту исторіи московскаго періода, происходила, разумѣется, не въ одной только области поэзіи и искусства...

Эту рознь, въ данномъ отношеніи, коротко и ясно опредѣлилъ г. Буслаевъ, сказавъ, что „*сочувствіе къ народности*, коренившейся въ язычествѣ, не было и не могло быть между грамотными людьми древней Россіи“. [42]) Рѣчь идетъ, конечно, о тѣхъ грамотныхъ людяхъ, которые читали и писали по указкѣ однѣ одобренныя московской цензурою книжки...

IV.

Московское лицемѣріе.—Вокально-сценическія забавы Грознаго.—Кровавая антикритика.—Добровольные гонители музыкальнаго искусства.—Вакханальный вихрь—эпоха Самозванца.—Благочестіе, возмущенное музыкально-увеселительнымъ „соблазномъ“.—Сатанинская музыка и танцующій мертвецъ.

Въ то время, какъ „простая чадь“ по деревнямъ продолжала въ часы досуга, не смотря на проклятія и гоненія, пѣть свои „мірскія“ пѣсни, подъ звуки „домръ“ и гуслей, сходиться на „игрища“, плясать и водить хороводы, тяжеловѣсный московскій „лучшій“ человѣкъ, въ своемъ длиннополомъ, по византійскому фасону скроенномъ платьѣ, храня постную мину святоши на людяхъ, искалъ

подъ рукою удовлетворенія порывамъ своего художественнаго чувства либо въ разнообразномъ болѣе или менѣе келейномъ „непстовствѣ“ домашняго производства, либо въ „шпильманской мудрости“ заморскаго привоза .. Конечно, и отъ того, и отъ другаго, а отъ другаго въ особенности, онъ истово открещивался и отплевывался, какъ отъ сатанинскаго наваждения и грѣха; но—къ лицемѣрію и фарисейству московскому человѣку не привыкать было стать—путемъ разныхъ остроумныхъ софизмовъ и ухищреній, грѣшное дѣло устроивалось такъ, что можно было и запретный плодъ вкушать и „невинность соблюдать“...

Тотъ-же Иванъ Васильевичъ Грозный, который такъ скорбѣлъ на стоглавомъ соборѣ о „поисшатавшихся обычаяхъ“ и, въ порывѣ благочестивой ревности, стремился „*до конца* попрать“ въ своемъ царствѣ всякія „сатанинскія“ игрища, музыку и скоморошество, который, въ другомъ случаѣ, какъ увидимъ, вмѣнялъ роль скомороха въ унизительную казнь—самъ-же, оказывается, былъ во всемъ этомъ первый грѣховодникъ.

Сохранились извѣстія, что Грозный очень любилъ „веселыхъ“, т. е. скомороховъ и гудельниковъ, которыхъ къ нему присылали нарочно изъ Новгорода, вмѣстѣ съ медвѣдями. Вообще, при его дворѣ, по обычаю боярскихъ домовъ, былъ постоянно многочисленный штатъ всевозможныхъ „умѣльцевъ“ и шутовъ. Говорятъ, онъ не иначе могъ заснуть, какъ только подъ монотонныя повѣствованія „бахарей“. Вспомнимъ упрекъ ему Курбскаго за то, что онъ собиралъ „скомороховъ съ дудами и богоненавистными пѣсньми“.

Что дѣлалось въ знаменитой Александровской слободѣ—хорошо извѣстно. Случалось, тотчасъ же отъ молитвы и слезнаго покаянія, когда на лбу не успѣвали еще сгладиться слѣды многократныхъ земныхъ поклоновъ, царь непосредственно переходилъ къ срамословію и къ самой безшабашной оргіи. Не даромъ, должно быть, завѣрялъ онъ бѣлоозерскаго игумена, говоря: „*язъ видалъ*, по четкамъ матерны лаютъ: что въ тѣхъ четкахъ“?..

На пирахъ, царь нерѣдко, не довольствуясь искусствомъ „веселыхъ“, самъ пѣлъ крайне циническія, „срамныя“ пѣсни, а въ особенно игривый часъ, не прочь былъ даже и поплясать и—верхъ грѣховности!—иногда нарядившись предварительно въ богомерзкія „хари“, т. е. въ маски. За одинъ изъ этихъ маскарадовъ нѣкоторый благочестивый, строгаго житія человѣкъ, жизнью заплатилъ,

именно, за неумѣстно выраженное неодобреніе... Очевидно, царь, „до конца“ поправшій скоморошество въ московскомъ государствѣ, отнюдь не считалъ это запрещеніе обязательнымъ для себя и вовсе не находилъ, чтобы подобная забава была ужъ, точно, такая не позволительная вещь. Человѣкъ строгаго житія — то былъ князь Михайло Рѣпнинъ—не сообразилъ, конечно, этого обстоятельства и, видя однажды, какъ царь, въ опьяненіи, плясалъ съ скоморохами въ маскахъ, заплакалъ. Иванъ Васильевичъ, желая развеселить князя, хотѣлъ надѣть и на него маску; но Рѣпнинъ сорвалъ ее, бросилъ на полъ, растопталъ ногами и гнѣвно сказалъ:

— Государю-ли быть скоморохомъ? Покрайней мѣрѣ я, думный бояринъ, имъ не стану!

Царь вытолкалъ его, а чрезъ нѣсколько дней граждански-доблестный князь былъ зарѣзанъ въ церкви за свое дурное мнѣніе о скоморошествѣ...

Иванъ Васильевичъ, случалось, упражнялся пѣніемъ и пляской, не стѣсняясь даже присутствіемъ чужеземцевъ, что особенно удивительно, потому что московская политика учила нарочито высоко поднимать носъ и хранить, какъ можно, важный, спѣсивый видъ передъ „нѣмцами“.

Кельхъ разсказываетъ, какъ очевидецъ, что Грозный въ Новѣгородѣ, на свадьбѣ своей племянницы, княжны Маріи Владиміровны, съ злосчастнымъ королемъ безъ королевства, Магнусомъ, лично увеселялъ нѣмцевъ соблазнительными плясками и пѣснями соло и хоромъ. Хоръ царскій состоялъ изъ молодыхъ пѣвчиковъ (то, конечно, были дворцовые пѣвчіе), и Иванъ Васильевичъ, лично дирижируя ими, колотилъ ихъ тростью по головамъ, когда они сбивались съ такта. [43])

Любя вольныя пѣсни, Иванъ Васильевичъ еще болѣе любилъ церковное пѣніе и, какъ будетъ говорено въ своемъ мѣстѣ, много прилагалъ заботъ къ его исправленію и устройству. Впрочемъ, церковное пѣніе, дозволяемое и одобряемое аскетическимъ уставомъ, было искони любимо всѣми русскими людьми.

Какъ бы тамъ ни было, но при Грозномъ, и до и послѣ его, это вкушеніе отъ запретнаго удовольствія скоморошествомъ и „гудьбою“, если имѣло мѣсто, и иногда очень широкое и крикливое, въ царскихъ и боярскихъ хоромахъ, то все-таки не переставало признаваться дѣломъ вельми зазорнымъ и грѣшнымъ, въ гла-

захъ даже самихъ меломановъ. Господствовавшій въ жизни духъ аскетизма былъ еще очень крѣпокъ и авторитетенъ; было не мало еще людей истинно благочестивыхъ, строгихъ къ себѣ и къ другимъ, въ родѣ князя Рѣпнина, о которомъ говорилось выше.

Естественная потребность къ художественнымъ наслажденіямъ могла живо чувствоваться такими людьми, не взирая ни на какіе запреты и тиски; но благочестивый человѣкъ въ томъ именно полагалъ свой подвигъ, чтобъ безпрерывно поборать въ себѣ этотъ инстинктъ, какъ бѣсовское навожденіе, и съ омерзеніемъ относился къ тѣмъ, кто слабодушно поддавался грѣху. Это было *искушеніе* и чѣмъ сильнѣе чувствовалась его увлекающая прелесть, тѣмъ съ большей нетерпимостью должна была относиться къ нему фанатизированная аскетической идеей православная душа.

Личности, въ родѣ Рѣпнина, готовые, въ своей благочестивой ревности, принять хоть мученическій вѣнецъ, а высказать таки свое порицаніе и отвращеніе къ „сатанинской" забавѣ, бывали въ тѣ времена нерѣдки. Бывали и такіе горячіе ревнители „тишины", что, по собственному добровольному почину, подвизались въ душеспасительномъ преслѣдованіи скомороховъ и въ истребленіи ихъ „гудебныхъ сосудовъ".

Такъ, извѣстный протопопъ Аввакумъ разсказываетъ въ своемъ любопытномъ „Житіи" слѣдующій назидательный случай.

„Пріидоша въ село мое (т. е. въ его приходъ), пишетъ онъ, плясовые медвѣди съ бубнами и съ домрами, и я, грѣшникъ, по Христѣ ревнуя, *изгналъ ихъ* и хари и бубны *изломалъ* на полѣ *единъ у многихъ*, и медвѣдей двухъ великихъ отнялъ—одного ушибъ и паки ожилъ, а другаго отпустилъ въ поле".

Это былъ несомнѣнно подвигъ, а для тѣхъ временъ въ особенности, когда, подъ обличьемъ скомороховъ, нерѣдко странствовали отчаянные грабители и головорѣзы. Впрочемъ, благочестивому протопопу ревность его не прошла таки даромъ.

„И *за сіе* меня, продолжаетъ онъ, Василій Петровичъ Шереметевъ, плывучи Волгою въ Казань на воеводство, взявъ на судно, *браня много* и... гораздо осердясь, велѣлъ меня бросить въ Волгу". Къ счастію, дѣло такъ далеко не зашло, но все-таки бѣднаго протопопа потомили и потолкали порядочно. Въ другой разъ съ нимъ случилась бѣда серьезнѣе, и—все за ту же ревность во Христѣ противъ игрищъ. Находясь въ Юрьевцѣ повольскомъ, сталъ онъ

„уцимать“ православныхъ отъ „блудни“ и сопровождающихъ ее потѣхъ и бѣсованій. За это юрьевцы такъ не взлюбили Аввакума, что грозились, по ихъ словамъ, „убить его, вора, б.....а сына, да и тѣло собакамъ въ ровъ“ кинуть. И дѣйствительно „замертво убили“, какъ откровенно повѣствуетъ протопопъ... [44])

Такіе-то строгіе ревнители, люди сильнаго характера и крѣпкаго убѣжденія, поддерживали суровый, аскетическій тонъ общественной жизни; но большинство, какъ вездѣ, не могло, конечно, совладать съ инстинктами своей природы, не имѣло и мужества открыто давать имъ просторъ и, подчиняясь рутинѣ, лицемѣрило.

— Что дѣлать? Врагъ человѣческій силенъ—плоть немощна. Авось Богъ потерпитъ грѣхамъ!

Такъ долженъ былъ сокрушаться заурядный московскій „лучшій“ человѣкъ, искушаясь запрещенными, въ его-же собственныхъ глазахъ презрѣнными и „срамными“ художествами и забавами.

Это было укоренившееся, общепринятое лицемѣріе, съ которымъ, однако, московскій человѣкъ преспокойно уживался. Одного онъ страшно боялся и не терпѣлъ—это *соблазна*, явнаго отрицанія господствующей морали и нарушенія той внѣшней „тишины“, которую предписывали аскетическіе идеалы жизни.

Поэтому-то Москва была въ высшей степени скандализирована, когда однажды въ ея „тихія“ стѣны не вѣсть откуда ворвался шумный, блестящій, вакханальный вихрь: вдругъ, изъ конца въ конецъ ея зазвучали неслыханные дотолѣ веселые звуки польской музыки, подъ сумрачными сводами царскихъ палатъ замелькали въ бѣшеной мазуркѣ расфранченныя пары и повсюду забушевалъ невиданный разгулъ.

Это „однажды“ случилось при Димитріѣ Самозванцѣ. Москвичи сначала пришли въ оторопь, потомъ стали дивиться и невольно заслушиваться; но, спохватившись, рѣшили, что это страшный *соблазнъ*, котораго нельзя терпѣть, и—это погубило Димитрія. Всѣ его современные и позднѣйшіе историки согласны въ томъ, что онъ болѣе всего возстановилъ противъ себя москвичей и далъ силу заговору Шуйскаго своей любовью къ „еллинскому бѣсованію“, да еще въ польскомъ кунтушѣ, легкомысленно попирая этимъ московскія понятія о православіи, благочестіи и благолѣпіи царскаго „чина“...

Беръ, Пеерле и другіе очевидцы единодушно свидѣтельствуютъ,

что „закоренѣлые въ предразсудкахъ“ москвитяне возмущались пристрастіемъ Димитрія къ музыкѣ и развлеченіямъ Это давало имъ поводъ подозрѣвать—„точно-ли онъ природный русскій“? [45])

— Развѣ не видно, что онъ еретикъ, говорили народу заговорщики Шуйскаго: повѣнчался съ еретичкой—полькой... съ поляками бражничаетъ, пляшетъ, обычаю нашего не держится... Его поляки сюда прислали, чтобъ вѣру нашу истинную искоренить...

Самъ Шуйскій подстрекалъ толпу такими-же обвиненіями.

— Что это за царь? говорилъ онъ. Какое въ немъ достоинство, когда онъ съ шутами, да съ музыкантами пляшетъ, да хари надѣваетъ? Это—скоморохъ! [46])

— О, какъ огнь не сойдетъ съ неба на сихъ окаянныхъ! говорится въ одномъ современномъ сказаніи объ окружавшихъ Димитрія игрецахъ, музыкантахъ и имъ под.

Такъ говорили, но думали другое сообщники Шуйскаго; такъ говорили и такъ думали искренніе фанатики аскетизма и ненавистники всего иноземнаго; такъ говорила и ничего не думала толпа—безъ царя въ головѣ; такъ говорили, но не такъ думали лицемѣры, можетъ быть, большинство.

Есть извѣстіе, что многимъ москвичамъ это веселое царствованіе или, покрайней мѣрѣ, сопровождавшія его шумныя гульба и вольность нравовъ пришлись по вкусу. Даже польскую музыку многіе слушали съ удовольствіемъ. О черни ужъ и говорить нечего, что она была рада поглазѣть, попировать, повеселиться. „Теперь уже не преслѣдовались забавы, какъ бывало въ старые годы; веселые скоморохи съ волынками, домрами и накрами могли какъ угодно тѣшить народъ и представлять свои „дѣйства“... Въ корчмахъ наряжались въ хари, гуляющія женки плясали и пѣли веселыя пѣсни“... [47])

Безъ сомнѣнія все это не могло не нравиться черни, какъ не каміи-же были и „лучшіе“ люди, чтобъ остаться равнодушными къ сладкимъ звукамъ искусной музыки, къ пріятнымъ зрѣлищамъ, къ роскоши и блеску дворцовыхъ пировъ. Но въ воздухѣ еще сильно вѣяло духомъ старой рутины, къ тому-жъ въ веселомъ царствованіи было не мало другихъ темныхъ и сомнительныхъ сторонъ, и—страшное слово *соблазнъ* возымѣло силу! Главное, Димитрію нельзя было простить не то, что онъ забавлялся пляской

и музыкой, а то, что онъ явно не признавалъ ихъ грѣхомъ и такимъ образомъ, отрицалъ важнѣйшій пунктъ аскетизма.

Смѣлые голоса искреннихъ протестантовъ, коварныя внушенія и шопотъ заговорщиковъ фанатизировали слѣпотствующую толпу и зажали глотки вольнодумцамъ. До какой степени они успѣли омерзить московское благочестіе противъ *соблазна* въ поведеніи мнимаго царя видно изъ того, что даже бездыханное тѣло Димитрія суевѣріе окружило ненавистнымъ звукомъ незримыхъ трубъ и бубновъ.

Когда его тѣло лежало на площади, въ Москвѣ ходилъ говоръ, что въ полночь былъ слышенъ въ томъ мѣстѣ гулъ бубновъ, невѣдомо кто игралъ на сопѣляхъ, пѣлъ пѣсни.

— Это, говоритъ современный лѣтописецъ, бѣсы приносили честь любящему ихъ разстригѣ и радовались о пришествіи своего угодника! [48])

Подобнымъ повѣрьямъ и баснямъ о бѣсовской музыкѣ и, вообще, о прямомъ участіи бѣса въ „гудебномъ“ искусствѣ, суевѣрная московская толпа легко поддавалась, даже и при самыхъ обыкновенныхъ обстоятельствахъ.

Разъ одинъ иностранецъ—любитель музыки, чуть не угодилъ на костеръ за здорово живешь, какъ говорится. Это былъ заѣзжій голландскій фельдшеръ, Квиринусъ. Какъ-то онъ игралъ на лютнѣ у себя въ комнатѣ при открытомъ окнѣ, и вѣтеръ шевелилъ при этомъ висѣвшія на стѣнѣ кости скелета. Стрѣльцы увидѣли это и тотчасъ-же разнесли молву, что фельдшеръ своей игрою на лютнѣ заставляетъ плясать мертвецовъ. Молва дошла до патріарха и бѣднаго Квиринуса хотѣли было, на законномъ основаніи, сжечь на кострѣ, какъ колдуна. Къ счастью, фельдшеру удалось разъяснить свое колдовство князю И. Б. Черкасскому и, страшная исторія кончилась тѣмъ, что Квиринуса выслали изъ Россіи, а роковой скелетъ торжественно сожгли за Москвою рѣкою.

V.

Гонители музыки, обличающіеся въ собственныхъ увлеченіяхъ музыкой.—Развлеченія и забавы московскаго царскаго дворца, домашнія и заморскія.—Привозныя „мусикійныя“ орудія и „стременты“.—Органное дѣло при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ.—„Комедійныя дѣйства“ и „потѣшная палата“ при Алексѣѣ Михайловичѣ.—Двойственность отношенія къ музыкѣ и казуистика „лучшихъ“ людей временъ Алексѣя Михайловича.

Запрещеніе музыки и ей подобныхъ „хулныхъ потѣхъ“, осужденныхъ церковью, никогда, въ сущности, не соблюдалось строго при московскомъ государевомъ дворѣ. Самые „тишайшіе“, самые благочестивые и богомольные цари—и тѣ не отказывали себѣ въ удовольствіи позабавиться порой различными хитрыми „дѣйствами“, послушать игру на всевозможныхъ музыкальныхъ инструментахъ, а также пѣніе мірскихъ пѣсень.

А что позволяли себѣ цари, то въ средѣ боярства считалось уже, понятно, вполнѣ разрѣшеннымъ. Государевъ образъ жизни служилъ примѣромъ для всѣхъ—изъ царскаго дворца, дававшаго тонъ всему тогдашнему московскому „свѣту“, исходили всякія моды и новые вкусы.

Духъ времени, естественныя требованія человѣческой натуры, наконецъ, постепенно учащавшіяся сношенія съ иностранцами брали свое, не смотря на неодобреніе суровыхъ хранителей „древляго“ благочестія и даже на страхъ кары небесной за подобныя грѣховодныя слабости.

Нужно и то сказать, что у московскихъ государей и бояръ оставалось, за дѣлами государственными и домашними—по хозяйству и за усердной молитвой, очень еще много досугу, котораго имъ рѣшительно некуда было дѣвать. Общественной жизни не было никакой, да и могла-ли она представлять какую нибудь живость, полноту и пріятность при затворничествѣ женщинъ? Кругъ умственныхъ интересовъ былъ самый ничтожный. Оставалось наполнять досуги либо разгуломъ и грубыми чувственными наслажденіями, либо разнообразными художественными забавами.

Для послѣдней цѣли въ царскомъ дворцѣ постоянно находился

цѣлый штатъ разнообразныхъ увеселителей, забавниковъ и „умѣльцевъ". Тамъ были отборные, по своей дряхлости и благочестію, нищіе, такъ называвшіеся „верховые богомольцы" (по *верхнимъ* хоромамъ во дворцѣ, въ которыхъ они помѣщались). Они служили какъ-бы объектомъ царскаго нищелюбія и въ тоже время молились о здоровьи государя, развлекали его по вечерамъ своими разсказами о быломъ, пѣніемъ *Лазаря* и тѣхъ духовныхъ стиховъ, которые и теперь еще можно слышать отъ странствующихъ каликъ. Были тамъ юродивые и шуты, забавлявшіе своими остротами и фарсами. Были слѣпцы—„домрачеи", распѣвавшіе подъ акомпаниментъ домръ (струнный инструментъ), былины и пѣсни народныя. Были, наконецъ, „бахари", которые „говорили", т. е. разсказывали сказки и побасенки, весьма любимыя нашими предками. Бахари имѣлись въ каждомъ сколько нибудь зажиточномъ домѣ.

Затѣмъ, по мѣрѣ сближенія съ иноземцами, стали заводиться въ царскомъ дворцѣ разнаго рода заморскіе музыкальные „стременты" и даже артисты изъ „нѣмцевъ". Иностранцы, наѣзжавшіе въ Москву, знакомили русскихъ съ пріобрѣтеніями своей культуры, чисто изъ коммерческихъ разсчетовъ. Такимъ образомъ, послы, въ числѣ различныхъ подарковъ царямъ и боярамъ, привозили также музыкальные инструменты, а нерѣдко въ ихъ свитѣ находились музыканты и всевозможнаго сорта артисты, которые удивляли и тѣшили московскихъ людей своимъ искусствомъ.

Такъ, англійскій посолъ Горсей привезъ, по его словамъ, царю Ѳедору Ивановичу въ подарокъ отъ своего государя органы и клавикорды, а съ ними и музыкантовъ. Онъ же разсказываетъ, что царица Ирина Ѳедоровна, разсматривая эти подарки, „особенно была поражена наружностью органовъ и клавикордовъ, которые были раззолочены и украшены финифтью, и восхищалась гармоніей звуковъ этихъ мусикійныхъ орудій, никогда ею невиданныхъ и неслыханныхъ. Тысячи народа толпились около дворца, чтобы ихъ послушать". [49])

Это происходило въ концѣ XVI столѣтія, но и задолго до этого, по свидѣтельству другихъ историковъ, въ Москвѣ были уже знакомы съ подобными заморскими „мусикійными орудіями". При Іоаннѣ III, въ 1490 г., въ Москву былъ вызванъ, въ числѣ разныхъ нѣмецкихъ художниковъ, и „органный игрецъ—капланъ бѣлыхъ чернецовъ Августинова закона". [50]). Значитъ органы существовали уже тогда во дворцѣ и царь забавлялся ихъ игрою. Кромѣ

того, задолго до прiѣзда Горсея, царскiй дворецъ украшали замѣчательные часы съ музыкою, которая тѣшила все царское семейство.

При Михаилѣ Θедоровичѣ, быть можетъ, благодаря отчасти предшествовавшимъ сношенiямъ съ поляками *) и ихъ долгому пребыванiю въ Россiи, хотя бы и съ враждебными цѣлями, музыка сдѣлалась весьма обычнымъ развлеченiемъ и во дворцѣ и въ обществѣ.

На свадьбѣ государя, „съ выходомъ его въ баню и во весь день и почью на царскомъ дворѣ играли въ сурны и въ трубы и били по накрамъ". [51]) А въ грановитой палатѣ, „въ государскую радость", играли на цимбалахъ и на варганахъ. При царскомъ дворцѣ находились „потѣшныя хоромы", въ которыхъ сосредоточивались всѣ дворцовыя забавы, въ томъ числѣ органы, цымбалы, клавикорды и друг. музыкальные инструменты, а въ дворцовомъ штатѣ полагались „игрецы", которые на нихъ играли. Въ дворцовыхъ спискахъ того времени упоминаются: цымбальникъ потѣшной палаты Томило Михайловъ Бѣсовъ (1614 г.), котораго и самое имя указываетъ, что онъ былъ виртуозъ своего дѣла. Послѣ него упоминаются цымбальники: Мелентiй Степановъ (1626—1632 г.) и Андрей Андреевъ (1613 г.). Они, вѣроятно, завѣдывали не одной цымбальной, но и органной игрой, которая очень нравилась дворцовому обществу. Въ 1630 г. были выписаны для этого дѣла нѣмцы—„органнаго дѣла мастера, Апсъ Лупъ, да Мелхартъ Лупъ, и привезли съ собою изъ голанской страны стрементъ на органное дѣло, и тотъ они стрементъ въ Москвѣ додѣлали и около того стремента станокъ сдѣлали съ рѣзью и разцвѣтили краскою и золотомъ; и на тотъ стрементъ сдѣлали соловья и кукушку съ ихъ голосы; а какъ играютъ тѣ органы и обѣ птицы поютъ собою безъ человѣческихъ рукъ. За то мудрое дѣло государь пожаловалъ имъ 2,676 руб." [52]). Царю затѣя эта такъ полюбилась, что онъ обязалъ Луновъ выучить органному дѣлу русскихъ учениковъ. Луны жили въ Москвѣ 8 лѣтъ и, конечно, за это время наилучше устроили музыкальную часть потѣш-

---

*) Въ числѣ дворцовыхъ музыкантовъ при Михаилѣ Θедоровичѣ бывали не рѣдко поляки. Такъ, въ 1638 г. указано было состоять у государевой «органной потѣхи», съ органнымъ мастеромъ Юрьемъ Проскуровскимъ, «въ товарищахъ *иноземцу-жъ* Θедору Завальскому, потому что Юрью быть у того дѣла одному не мочно». Поэтому органиста Завальскаго приводили ко кресту: «что ему быть у государевой органной потѣхѣ и никакiя-бъ хитрости ему надъ государевыми органы не учинить».

ной палаты, благодаря чему музыка сдѣлалась обычной забавой царскаго семейства. Къ сожалѣнію, ничего неизвѣстно, какія пьесы и какіе мотивы разыгрывались на описанныхъ органахъ...

Органное дѣло при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ развилось въ Москвѣ такъ широко, что царь могъ послать одинъ изъ органовъ, изготовленныхъ русскими мастерами, въ подарокъ персидскому шаху.

Алексѣй Михайловичъ, послѣ первыхъ годовъ царствованія, когда, по словамъ лѣтописца, „бысть тишина" и отсутствіе всякихъ развлеченій и музыкальныхъ игръ, не устоялъ, наконецъ, противъ соблазна и завелъ во дворцѣ всякія забавы; „потѣшная палата" получила еще бóльшое развитіе, чѣмъ при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ. Къ прежнимъ ея составнымъ частямъ прибавилось теперь еще и „комедійное дѣйство"—первые зачатки русскаго театра.

Въ 1672 г. въ Москву заѣхала предпріимчивая странствующая нѣмецкая труппа. Царь позволилъ ей дать представленіе во дворцѣ. Кромѣ новизны зрѣлища, „стройность неслыханной музыки", естественно, сдѣлали самое счастливое для актеровъ впечатлѣніе на русскихъ, испытавшихъ живѣйшее чувство удивленія и удовольствія. Сперва царь не хотѣлъ, чтобы тутъ была музыка, какъ вещь новая и нѣкоторымъ образомъ языческая, но когда ему сказали, что безъ музыки точно также нельзя танцовать, какъ и безъ ногъ, то онъ предоставилъ все на волю артистовъ". [53])

„Комедійное дѣйство" и сопровождающая его музыка такъ понравились царю и всѣмъ его окружающимъ, что для нихъ была нарочно построена „комедійная храмина", въ которой постоянно стали давать театральныя представленія, состоящія изъ мистерій. Въ дворцовыхъ запискахъ того времени очень часто встрѣчаются какъ бы отчеты о томъ, какъ царь съ царицей и всѣмъ царскимъ семействомъ, окруженные дворомъ, „смотрѣли" комедійныя потѣхи. Тамъ же узнаемъ, что на этихъ потѣхахъ „въ органы играли, и на фіоляхъ, и въ струменты" не одни нѣмцы, но и люди дворовые боярина Артемія Сергѣевича Матвѣева. Этотъ Матвѣевъ, какъ извѣстно, былъ человѣкъ высоко-образованный для своего времени, въ европейскомъ смыслѣ слова, и можетъ быть названъ предтечей Петровскаго „новшества". Онъ былъ главнымъ директоромъ устроившагося при дворцѣ театра, существовавшаго болѣе четырехъ лѣтъ, имѣлъ цѣлый оркестръ роговой музыки изъ своихъ крѣпостныхъ, и тогда же завелъ нѣчто въ родѣ театрально-музы-

кальной школы, изъ которой вышло много актеровъ и музыкантовъ русскаго происхожденія. Впослѣдствіи они сами сочиняли комедіи и одну изъ нихъ поднесли царю, да благоволилъ бы онъ „сію малую и вскорѣ сотворенную комедію отъ нихъ пріяти, яко еще неискусстныхъ и несмышленныхъ отрочатъ“. [54])

Какъ любитель музыки и покровитель искусствъ, Матвѣевъ не составлялъ, впрочемъ, исключенія въ русскомъ обществѣ того времени. Олеарій разсказываетъ, что и знатный бояринъ Никита Ивановичъ Романовъ тоже былъ „вельможа веселый и большой любитель нѣмецкой музыки“. [55]) Въ числѣ имущества кн. Голицыныхъ, отписаннаго въ казну въ 1690 г., находимъ цѣлую коллекцію органовъ и другихъ музыкальныхъ инструментовъ, что указываетъ на сильное распространеніе въ то время музыкальности.

Въ этотъ короткій промежутокъ, во время царствованія Алексѣя Михайловича, когда изящныя искусства вообще, а музыка, въ особенности, вдругъ получили такую широкую свободу, звуками „стрементовъ“ и оркестровъ оглашались не однѣ только узкія стѣны потѣшной храмины и не исключительно лишь при театральныхъ представленіяхъ. Музыка получила также почетное мѣсто въ оффиціальныхъ и народныхъ празднествахъ.

Въ 1674 году, въ Сентябрѣ, Алексѣй Михайловичъ праздновалъ торжественное объявленіе Ѳедора Алексѣевича наслѣдникомъ престола и рожденіе царевны Ѳеодоры. По этому радостному поводу царь задалъ широкій пиръ, для бóльшей торжественности котораго были потребованы во дворецъ хоры трубачей, накрачей, литаврщиковъ и проч. Развеселившійся государь продолжалъ пиръ и на другой день: въ потѣшныя хоромы были приглашены на вечернее кушанье все боярство, дьяки и даже духовникъ государевъ. Царь угостилъ гостей на славу; пиръ тянулся до 6 часовъ утра и „изволилъ государь себя тѣшить всякими игры, и его тѣшили, и въ органы играли, и въ сурны, и въ трубы трубили, и по накрамъ, и по литаврамъ били во вся“. [56])

Олеарій, бывшій въ это время въ Москвѣ встрѣчалъ на ея улицахъ свободно разгуливающихъ и представляющихъ свои „дѣйства“, „комедіантовъ“ съ подвижными маріонеточными театрами, скомороховъ съ медвѣдями и т. под. увеселителей.

Вскорѣ, однакожъ, по болѣзни царя, музыка и всякія зрѣлища снова подверглись гоненію и снова „бысть тишина“...

Тѣмъ не менѣе, по какой-то странной игрѣ судьбы, случилось такъ, что Алексѣй Михайловичъ, изъ всѣхъ московскахъ государей, наиболѣе усердствовавшій въ преслѣдованіи „сатанинскихъ гудебныхъ сосудовъ“, если не у себя во дворцѣ, то въ народѣ,—скончался, можно сказать, подъ звуки тѣхъ-же самыхъ „сосудовъ“.

19 января 1676 года государь чувствовалъ себя нездоровымъ; но, не смотря на то, вечеромъ во дворцѣ былъ спектакль съ музыкою, а чрезъ нѣсколько дней Алексѣя Михайловича не стало... Другіе московскіе государи въ такихъ случаяхъ, чувствуя приближеніе смерти, обыкновенно принимали схиму, а тутъ—спектакль съ музыкой... Какъ, значитъ, сильно „поистатались“ уже тогда старыя византійско-московскія традиціи!

Зная, съ какой нещадной суровостью и даже жестокостью искоренялъ Алексѣй Михайловичъ музыкально-художественное „неистовство“ и въ Москвѣ и во всемъ государствѣ, съ одной стороны, и съ другой, имѣя передъ собой факты такого небывалаго при прежнихъ царствованіяхъ (если не считать короткій эпизодъ Самозванца), широкаго и открытаго пользованія музыкой и сценой при дворѣ того-же государя, нельзя не изумиться такому противорѣчію, такой странной двойственности.

Положимъ, это объясняется отчасти различіемъ тѣхъ вліяній, какія попеременно оказывали на волю мягкаго и слабо-характернаго по натурѣ государя разнотолкныя придворныя партіи. Алексѣй Михайловичъ былъ, въ сущности, человѣкъ прогрессивный; но, будучи крайне религіознымъ и мнительнымъ, легко поддавался ретроградному вліянію изувѣровъ, въ родѣ Никона...

Но этими случайными обстоятельствами, данное явленіе нельзя еще объяснить. Тутъ были причины болѣе глубокія и общія.

Мы указывали, что подобная же двойственность, подобный разладъ между внутреннимъ и формальнымъ отношеніемъ къ данному предмету отличали всѣхъ московскихъ государей и все московское общество. Они только рельефнѣе всего и, можно сказать, скандалезнѣе выразились въ дни Алексѣя Михайловича, предшествовавшіе окончательному разрушенію стараго режима. Режимъ этотъ самъ себя какъ-бы дискредитировалъ въ эти дни, обнаруживъ все свое внутреннее противорѣчіе, фальшь и хрупкость поддерживавшихъ его основъ.

Въ царствованіе Алексѣя Михайловича лицемѣріе по отноше-

нію къ данному вопросу перешло всякія границы правдоподобія; значительно эмансипированная отъ аскетическихъ путъ совѣсть московскихъ „лучшихъ“ людей стала успокоиваться слишкомъ ужъ наивными софизмами и оправдываться въ своихъ грѣховностяхъ не менѣе странными отговорками.

Внутренняя борьба между аскетическимъ воззрѣніемъ на музыку и грѣховнымъ влеченіемъ къ ней приняла безнадежно-критическій характеръ, не въ пользу, конечно, отжившаго воззрѣнія.

Когда въ послѣдніе годы своего царствованія Алексѣй Михайловичъ, послѣ суровыхъ гоненій противъ „шпильманской мудрости“, сталъ въ этомъ отношеніи снисходителенъ до того, какъ мы видѣли, что въ самомъ царскомъ дворцѣ завелись разныя „потѣшныя“ зрѣлища и раздались звуки заморской музыки, то такой велій соблазнъ извинялся придворными казуистами тѣмъ, что тутъ дѣйствовали и играли не православные-де, а нечестивые нѣмцы. Нѣмцы, по понятію старо-русскаго благочестія, какъ люди иновѣрные, чужіе и, слѣдственно, отверженные, вольны были предаваться „сатанинской прелести“ изящныхъ искусствъ; подчинятьихъ православно-аскетической ферулѣ мы были не въ правѣ, да и не имѣли въ томъ никакой надобности. Поэтому-то музыкальное искусство какъ плодъ нѣмецкаго происхожденія и нѣмцами исполняемое, казалось болѣе терпимымъ и позволительнымъ...

Конечно, логики въ такомъ соображеніи было немного, но нужно же было хоть чѣмъ нибудь примирить слабый протестъ постнически-настроенной совѣсти съ забравшими силу сердечными влеченіями къ художественнымъ наслажденіямъ.

Уже тогда борьба новаго жизненнаго вѣянія со старымъ аскетическимъ началомъ была проиграна. Послѣднее, какъ мы уже говорили, переживало конечные дни агоніи. Но сколько-же нужно было долгихъ, долгихъ лѣтъ этой ненужной борьбы, этихъ ненужныхъ противорѣчій и этого непрерывнаго, въѣвшагося въ плоть и въ кровь лицемѣрія передъ собственной совѣстью, пока московскіе „лучшіе“ люди убѣдились, что такъ долѣе жить нельзя!.. Къ счастью „простая чадь“—народъ не испытывалъ этой безплодной внутренней ломки, и—вотъ новое подтвержденіе тому, что „оторванность“ общества отъ народа началась не со вчерашняго дня, какъ думаютъ нѣкоторые.

VI.

Нравственныя послѣдствія художественнаго застоя.—Причины эстетической безчувственности старой Москвы.—Цинизмъ и вульгарность вкусовъ. — «Срамныя» пѣсни.—Приниженіе артистической профессіи.—Общественное положеніе «скомороха».

Долгіе годы замариванья въ себѣ эстетическаго чувства и творческой мысли, приниженіе поэзіи и искусства до степени презрѣннаго, отверженнаго божескимъ и человѣческимъ закономъ ремесла, не прошли безнаказанно нашимъ предкамъ, и—почемъ знать?—ихъ грѣхъ, быть можетъ, и мы, отдаленные потомки ихъ, еще не искупили вполнѣ.

Ложно понятый, съ аскетической точки зрѣнія, путь возвышенія и нравственнаго укрѣпленія духовной природы человѣка, чрезъ отреченіе отъ „прелести" художественной стихіи и отъ „гордыни" свободнаго мышленія, привелъ къ совершенно противоположнымъ результатамъ: къ крайнему огрубѣнію и паденію этой же самой природы.

„Вмѣсто святаго поста и воздержанія, піянство губительное... вмѣсто цѣломудреннаго и святаго жительства, нечистоты, всякихъ скверн исполненныя... вмѣсто жъ молитвъ тихихъ и кроткихъ, лѣности и... другимъ злостямъ неизмѣрнымъ и неисповѣдимымъ" предаешься.

Этотъ укоръ Курбскаго Грозному могъ быть обращенъ по справедливости ко всему допетровскому московскому обществу, поражавшему своей интеллектуальной неразвитостью, грубой чувственностью и неряшествомъ, какъ физическимъ, такъ и нравственнымъ.

Одинъ изъ добросовѣстнѣйшихъ иностранныхъ писателей о московскомъ государствѣ, Олеарій, свидѣтельствуетъ, что русскіе (временъ Алексѣя Михайловича) „не любили *свободныхъ искусствъ*, тѣмъ съ меньшей охотою занимались ими, а потому оставались грубыми и необразованными." „Ихъ рѣчи и разговоры, говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ, не выходятъ изъ круга обыкновенныхъ житейскихъ дѣлъ." [57])

Впрочемъ, что говорить объ иностранцахъ, когда мы имѣемъ

столько своихъ историческихъ свидѣтельствъ того, что „россійскаго государства люди“ описываемаго времени, какъ говоритъ Кошихинъ, были „*необычайные* ко всякому дѣлу, понеже въ государствѣ своемъ *наученія добраго* никакого не имѣютъ и не пріемлютъ,“ [58]) и что нравы ихъ были сильно „поисшатаны.“

Говоря собственно объ эстетической сторонѣ старинная московскаго образованія, многіе русскіе историки согласны въ томъ, что нашимъ предкамъ чужда была область поэтическихъ ощущеній и изящныхъ искусствъ и что, напротивъ, они отличались наклонностью къ цинизму и къ грубымъ чувственнымъ наслажденіямъ.

Этого не отвергаютъ даже ученые апологисты московской старины. Одинъ изъ нихъ, напр., коснувшись этого вопроса, послѣ тщательнаго подбора доказательствъ противнаго, кончаетъ слѣдующимъ замѣчаніемъ:

„Пожалуй, можно повѣрить,“ говоритъ онъ, что у старой Москвы, дѣйствительно, не было чувства красоты, но нужно же знать, „какъ мало радости испытывали старинные русскіе люди, созидая наше теперешнее относительное благополучіе; въ какой тяжкой исторической работѣ, въ какомъ государственномъ и общественномъ, нравственномъ и умственномъ гнетѣ они переживали свой скорбный, трудовой вѣкъ. Можно сообразить, что этимъ людямъ было не до восхищеній и не до умиленій“... [59])

Замѣчаніе справедливое, но оно не исчерпываетъ всѣхъ причинъ художественной неразвитости старой Москвы. Главнѣйшей изъ нихъ все таки остается вошедшее въ понятія и въ жизнь отрицательно-аскетическое отношеніе къ области поэзіи и искусства. Съ другой стороны, эта область была тѣмъ болѣе еще заглушена и принижена въ жизни старинная московскаго общества, по причинѣ затворничества женщины.

Женщина, которая во всѣ эпохи и у всѣхъ культурныхъ народовъ, принимая участіе въ общественной жизни, всегда оказывала такое плодотворное вліяніе на развитіе эстетическаго вкуса, вдохновляла художниковъ и поэтовъ,—въ старой Москвѣ не могла имѣть никакого въ этомъ смыслѣ значенія. Запертая въ теремѣ, „живуще, яко пустынница,“ по выраженію Кошихина, и, яко пустынница—„разумомъ простовата“ и „несмышленна,“ „всегда въ молитвѣ и постѣ пребываху и лице свое слезами умываху,“ [60]) русская женщина, а вмѣстѣ съ нею и весь творческій элементъ жен-

ской индивидуальности, были начисто исключены изъ суммы ингредіентовъ нравственно-общественнаго развитія московскаго міра.

Все это, вмѣстѣ взятое, привело къ отупѣнію мысли и къ глубокому огрубѣнію вкуса, удовлетворявшагося однѣми животно-чувственными развлеченіями, разнообразившими черствость и пустоту жизни. Приниженное и гонимое эстетическое чувство ударилось въ сторону цинизма и вульгарности.

Мы уже упоминали, что Грозный, напр., не смотря на высокость своего сана, имѣлъ „обычай до часа смерти," какъ говоритъ лѣтописецъ, распѣвать „веселыя" пѣсни, т. е. вольнаго содержанія, которыми такъ богата, къ сожалѣнію, наша *устная* поэзія.

„Обычай" этотъ былъ сильно распространенъ въ старой Москвѣ, сколько можно судить по извѣстіямъ современниковъ.

Маскѣвичъ, описывая московскія боярскія свадьбы начала XVII столѣтія, на которыхъ онъ лично присутствовалъ, говоритъ, между прочимъ:

„Никакой музыки на вечеринкахъ (свадебныхъ) не бываетъ; надъ танцами нашими смѣются, считая неприличнымъ плясать честному человѣку. За то есть у нихъ такъ называемые *шуты*, которые тѣшатъ ихъ русскими плясками, кривляясь какъ скоморохи на канатѣ, и пѣснями, *большею частію весьма безстыдными*. Иногда же, въ подражаніе нашимъ обычаямъ, приказываютъ играть на *лирахъ*"...

„За этою забавою слѣдуетъ другая: изъ дальной комнаты, гдѣ сидятъ женщины является нѣсколько такъ называемыхъ *дворянокъ*... Онѣ становятся у дверей, изъ которыхъ вышли, при концѣ стола, гдѣ сидятъ гости, и забавляютъ ихъ разными шутками: сперва разсказываютъ сказки съ прибаутками, благопристойныя, а потомъ поютъ пѣсни, *такія срамныя и безстыдныя*, что уши вянутъ. Русскимъ это однако очень нравится, и на здоровье!" [61])

Позднѣе, Олеарій, описывая тоже свадебныя увеселенія московскихъ бояръ, утверждаетъ, что они обращались въ какія-то безшабашныя сатурналіи, гдѣ цинизмъ доходилъ до того, что жены, пользуясь сильнымъ подпитіемъ своихъ мужей, „находили случай *повеселиться* съ посторонними мужчинами".

Тотъ-же историкъ разсказываетъ, что московскіе „знатные люди" въ бесѣдѣ ничего не находятъ интереснѣе, какъ вести рѣчь „о сладострастіи, о гнусныхъ порокахъ и прелюбодѣяніяхъ, совершенныхъ

частью ими, а частью другими; тутъ-же передаются разнаго рода постыдныя сказки, и тотъ, который можетъ наилучшимъ образомъ сквернословить и отпускать разныя пошлыя шутки, выражая ихъ самыми наглыми тѣлодвиженіями, считается у нихъ пріятнѣйшимъ въ обществѣ. Къ этому-же самому направлены и *танцы* ихъ, полныя самыхъ страстныхъ тѣлодвиженій. Невозможно вообразить, до какой степени они предаются чисто животнымъ побужденіямъ и прелюбодѣнію, нѣкоторые изъ нихъ до крайности загрязнили себя этимъ порокомъ". [62]).

Объясняя эту отрицательную сторону нравственной личности старипнаго московскаго человѣка, г. Забѣлинъ основательно замѣчаетъ, что „для сознательной повѣрки или критики, для силы очищенія отъ грѣховъ цинизма и разврата, въ рукахъ народа не было точки опоры", какую способно представить одно только *свободное* и всестороннее развитіе мысли и эстетическаго вкуса.

По тѣмъ-же причинамъ, артистическая профессія была доведена до послѣдней степени униженія, сравнена съ развратомъ и парализована всеобщимъ презрѣніемъ и гоненіемъ.

Естественно было, когда музыка и ея орудія признавались „треклятымъ" изобрѣтеніемъ дьявола, считать артиста, пѣвца и музыканта прямымъ слугою сатаны, человѣкомъ совершенно потеряннымъ, презрѣннымъ и состоящимъ внѣ покровительства закона. Ему не было инаго названія на языкѣ юридическомъ, какъ *шпынь*, „рекше глумецъ, плясецъ, гудельникъ, свирѣльникъ", а его профессіи—„шпильманской мудрости", „смѣхотворной хитрости", „скоморошнаго дѣла". Музыкальные инструменты получаютъ оффиціальное названіе „бѣсовскихъ гудебныхъ сосудовъ".

„Безстуденъ аки скомрахъ", гласила старинная московская поговорка. Извѣстно, впрочемъ, что и по настоящее время названіе „скоморохъ" удержало за собой значеніе браннаго слова.

Старовѣры, до сихъ поръ убѣжденные, что „пѣсни и пляски отъ сатаны", говорятъ, въ видѣ пословицы, что „Богъ далъ попа, чортъ скомороха", или—„ни Богу свѣча, ни чорту дуда"... По ученію Ѳедосѣевцевъ, обличающіеся изъ среды ихъ въ игрѣ на „варганахъ и дудѣ" и въ пляскѣ повинны, въ знакъ покаянія, каждый разъ отвѣсить по 500 поклоновъ до земли...

Такъ глубоко внѣдрено въ народныя понятія презрѣніе къ искусству!

Въ старину бывали нерѣдки случаи, когда роль и аттрибуты скомороха примѣнялись, какъ своего рода наказаніе, какъ одинъ изъ способовъ вящшаго униженія и опозориванья личности.

Грозный, во время своихъ кровавыхъ неистовствъ въ Новѣгородѣ, изыскивая способы какъ можно злѣе расправиться съ ненавистнымъ ему новгородскимъ архіепископомъ Пименомъ, придумалъ для него такой позоръ. По его приказанію, архіепископа, одѣли въ отрепья, посадили на бѣлую кобылу, дали въ руки ему волынку и бубенъ и, какъ скомороха, возили по всему городу изъ улицы въ улицу.

Другой фактъ. Когда разъяренная толпа клевретовъ Шуйскаго убила Дмитрія Самозванца и выволокла его тѣло на поруганіе на Красную площадь, это поруганіе выразилось въ такой формѣ: на животъ трупа, какъ разсказываетъ Бэръ, положили маску, на грудь волынку, а въ ротъ всунули дудку. При этомъ, одинъ бояринъ сказалъ:

— Долго мы тѣшили тебя к...... с... и обманщикъ! Теперь самъ насъ позабавь!

Другой кто-то положилъ на трупъ копѣйку и сказалъ:

— Это ему плата, какъ скомороху!

Церковь проклинала и отлучала скомороха. Духовные гонители „бѣсовскаго еллинства" возставали не только противъ самихъ скомороховъ, но и противъ тѣхъ, кто съ ними имѣлъ сношеніе.

„*Держай сопѣльники*, говорится въ сказаніи Нифонта, въ сласть любяй гусли и пѣнья, плесканья и плясанья, чтитъ темнаго бѣса".

Деньги, уплачиваемыя за музыку, считались жертвоприношеніемъ сатанѣ. [64])

О преслѣдованіи скомороховъ государствомъ мы упоминали раньше. Пользуясь санкціей закона, приказные люди нерѣдко позволяли себѣ надъ злополучными скоморохами самый безграничный произволъ.

Въ 1683 г. били челомъ государю „боярина князя Ивана Ивановича Шуйскаго скоморохи: Павлушка Зарубинъ, да Вторышка Михайловъ, да Конашка Дементьевъ, да боярина же князя Дмитрія Михайловича Пожарскаго Ѳедька Степановъ, сынъ Чечотка"—на приказнаго села Дунилова, Ондрѣя Крюкова, да на его людей, въ томъ что, когда челобитчики пришли въ Дунилово „для своего промыслишку и съ ходьбы къ нему, Ондрѣю, явились", то Ондрѣй

ихъ, „сиротъ, зазвалъ къ себѣ на дворъ и, зазвавъ, заперъ въ баню и, заперши, вымучилъ у нихъ, сиротъ, у Павлушки 7 рублевъ, у Өедьки 25 рублевъ, да Артюшкиныхъ денегъ 5 рублевъ"... [65])

Вообще, положеніе скомороха, „гудельника", игреца—было положеніе паріи, котораго только тотъ не преслѣдовалъ и не презиралъ, кто не хотѣлъ. А между тѣмъ, скоморохъ въ разсматриваемый періодъ былъ единственнымъ представителемъ народно-русской артистической области, какъ пѣвецъ, актеръ и музыкантъ!..

VII.

Древніе русскіе „умѣльцы" и ихъ значеніе въ народной жизни. — „Гулящіе" люди и „воры", въ образѣ скомороховъ.—Правда, сиѣтая скоморохами о самихъ себѣ. — Типъ „умѣльцевъ" и достоинство ихъ творчества и искусства. — Скоморошныя „дѣйства". — Древне-русскіе музыкальные инструменты: Гусли, Домра, Псалтырь, Лира, Волынка, Гудокъ, Ложки, Бандура, Скрыпка, Цымбалы-Кимвалы и Органы, Дудка и ея виды, Сурна, Свирѣль, Бубенъ, Набатъ и пр.—Состояніе военной музыки въ XVII вѣкѣ.

Не смотря на гоненія и всякія невзгоды, классъ скомороховъ, игрецовъ и всякаго рода доморощенныхъ артистовъ былъ весьма многочисленный въ московскомъ государствѣ.

Взамѣнъ древнихъ пѣвцовъ — бояновъ и гусляровъ, эти разнородные искусники и представители народнаго поэтическаго творчества получили общее названіе „умѣльцевъ". „Умѣльцы" дѣлились, по роду своей артистической спеціальности, на слѣдующія категоріи: *бахари* (сказочники), *домрачеи* (отъ домры), *накрачеи* (отъ накръ), *гусельники*, *гудельники*, *скрыпотчики*, *волынщики*, *скоморохи* *), *медвѣдчики*, и проч.

---

*) Филологическое значеніе слова *скоморохъ* до сихъ поръ не изслѣдовано наукой.

Всѣ эти „умѣльцы“, соединясь артелями, странствовали по всей русской землѣ, тѣша православный людъ своимъ искусствомъ, перенося любопытныя вѣсти и сказанія о событіяхъ и дѣяніяхъ временъ текущихъ и отдаленныхъ, въ отечествѣ и въ странахъ „заморскихъ“, распространяя, наконецъ, въ народѣ политическія идеи и стремленія, которыя, возникнувъ въ какомъ нибудь центрѣ русской жизни, нерѣдко оказывали потомъ такія могучія вліянія на всю народную массу. Вообще этотъ бойкій на языкъ, впечатлительный и юркій, бродячій людъ игралъ весьма важную роль въ умственной жизни народа. Онъ былъ живымъ проводникомъ того, что называется теперь „общественнымъ мнѣніемъ“, служилъ выразителемъ народной думы и, за отсутствіемъ письменной литературы, являлся хранителемъ, распространителемъ и двигателемъ народнаго поэтическаго творчества.

Безъ сомнѣнія, эти беззаботныя, буйныя головы плохо подчинялись требованіямъ порядка и устава мирной гражданской жизни. На умѣ у нихъ была одна гульба и молодечество, полный просторъ „вольнаго“, бродячаго житья. Отсюда нерѣдко эти странствующіе артисты, не довольствуясь гонораромъ, получаемымъ за свое искусство отъ доброхотныхъ дателей, брали „сильно“ что имъ казалось по вкусу у деревенской публики, а не то, во время своихъ странствій, случалось, грабили и разбивали на большихъ дорогахъ прохожихъ и проѣзжихъ.

„По деревнямъ, говорится о нихъ въ „Стоглавѣ“, у христіанъ *сильно* ядятъ и пьютъ, и изъ клетей животы грабятъ, а по дорогамъ людей разбиваютъ“...

Чтобы совершать такія „художества“, понятно, странствующія труппы скомороховъ должны были обладать значительной численностью. И дѣйствительно, какъ свидѣтельствуетъ тотъ-же „Стоглавъ“, по странѣ ходили „скомрахи ватагами *многими*, по шестидесятъ и по семидесятъ человѣкъ, и по сту“... [66])

Можно представить себѣ, какъ вели себя такія „ватаги“, состоявшія изъ буйныхъ, „гулящихъ“ молодцевъ! Зная это, мы поймемъ, почему правительство такъ настойчиво воспрещало скоморохамъ располагаться и гостить въ жалованныхъ волостяхъ (см. жалованныя граматы).

Лихую славу „веселыхъ“, т. е. скомороховъ, воспѣла даже народная пѣсня, сложенная, безъ сомнѣнія, ими-же самими. Вотъ,

напр., въ какомъ шутливо-ироническомъ тонѣ говорится въ пѣснѣ прежде всего о скитальчествѣ и безпріютности нашихъ героевъ.

„Веселые по улицамъ похаживаютъ,
Гудки и волынки поигрываютъ,
Про между собой весело разговариваютъ:
Да гдѣ-же веселымъ будетъ спать, ночевать?“

Порѣшили ночевать у „старой бабы, во келейкѣ“, по той причинѣ, что старая баба во бесѣдѣ со старухами расхвасталась, что у “кого-де денегъ полтина, у кого двѣ, три“, а у нея, „у старой бабы четыреста рублевъ“.

„Веселые-жъ ребята *злы, догадливы:*
Ай одинъ началъ играть,
А другой началъ плясать,
А третій веселой будто спать захотѣлъ,
Онъ и ручку протянулъ,
И кубышечку стянулъ“.

«Старая баба,» надо быть, увлекшись игрой и пляской гостей, пропажи не замѣтила. Веселые, сдѣлавъ свое дѣло, отправились „подъ ракитовъ частый кустъ“—

„Стали денежки дѣлить,
Стару бабушку хвалить“.

И такъ она пришлась имъ по сердцу, что они даютъ себѣ обѣщаніе еще навѣстить ее и еще стянуть кубышку,

„А тебя дома не найдемъ,
И дворъ сожжемъ,“ [67])

грозятъ они въ заключеніе „старой бабушкѣ,“ очевидно, любительницѣ веселыхъ пѣсень и плясокъ...

Таковъ-то былъ типъ этихъ странствующихъ „умѣльцевъ,“ увеселителей,—типъ не особенно симпатичный и вполнѣ противообщественный, но такимъ его должны были сдѣлать тѣ жесткія жизненныя условія, которыми были обставлены его личность и профессія со стороны общества, государства и церкви. Это было только естественное возмездіе за безправіе—безправіемъ же...

Кромѣ странствующихъ „умѣльцевъ,“ въ древней Руси были еще „умѣльцы“ осѣдлые, жившіе въ боярскихъ домахъ, на боярскомъ „жалованьи“. Мы уже упоминали, что они имѣлись и въ царскомъ дворцѣ, для государевой забавы.

Въ тѣсной рамкѣ безсодержательной, лишенной умственныхъ интересовъ жизни нашихъ предковъ, „умѣльцы“ являлись необходимостью—они одни только и могли сколько нибудь разнообразить своими сказками, пѣснями и музыкой обыденную скуку семейнаго и общественнаго быта.

Необходимость въ этихъ увеселителяхъ чувствовалась такъ настоятельно, что ради нея забывались запрещенія свѣтской и проклятія духовной власти, заглушались укоры и собственной совѣсти, воспитанной въ омерзеніи къ „хульнымъ потѣхамъ“...

Нравственная личность московскаго „умѣльца“ была, разумѣется, далеко уже не такъ чиста и возвышенна, какъ личность древняго бояна. По справедливому замѣчанію одного изслѣдователя, творецъ „Пѣсни о полку Игоря,“ по всѣмъ вѣроятіямъ, былъ послѣднимъ представителемъ эпически прекраснаго, героическаго типа древнихъ Бояновъ. Этотъ типъ, въ московской Руси, благодаря вѣковой татарской и иной кабалѣ, благодаря, вообще, тяжелой долѣ, выпавшей народу и извращавшей его патріархальный характеръ, выродился въ шута—скомороха. Несомнѣнно, что типъ этотъ страшно измельчалъ, какъ измельчалъ и понизился самый строй народнаго творчества, осужденнаго на застой и косность византійско-аскетическими путами.

Народная поэзія была задержана въ своемъ развитіи и, если не замерла совершенно, если, напротивъ, замѣчательно сохранила свою свѣжесть и живучесть, то, во всякомъ случаѣ, она не вышла изъ примитивнаго состоянія, не выработалась до степени народной *литературы*, въ классическомъ смыслѣ этого слова.

По тѣмъ же причинамъ, и русская музыка въ описываемый періодъ не выходила изъ области совершенно элементарнаго творчества и цѣлыя столѣтія пребывала въ положеніи косности или, вѣрнѣе сказать, младенчества. Древніе „умѣльцы,“ неимѣвшіе никакихъ, даже азбучныхъ понятій въ теоріи музыки, незнавшіе даже писанныхъ нотъ, компоновали свои рапсодіи по слуху, компоновали то, что слышали изъ встрѣчныхъ устъ, не прилагая къ этому никакой искусственной обработки. Поэтому то весь тогдашній музы-

кальный репертуаръ складывался исключительно изъ *пѣсни* въ самомъ примитивномъ ея значеніи.

Дальше основныхъ мелодій—первообраза музыки—„умѣльцы" не подвинулись ни на шагъ. Нѣтъ сомнѣнія, что запасъ нашихъ народныхъ мелодій очень богатъ, какъ это показала новѣйшая утилизація ихъ нашими талантливыми композиторами; но старинный русскій „умѣлецъ" былъ не въ силахъ справиться какъ слѣдуетъ съ этимъ богатствомъ, и нерѣдко даже пренебрегалъ имъ, подчиняясь искаженнымъ вкусамъ общества. Мы видѣли, что въ тогдашнемъ обществѣ былъ большой спросъ на циническія пѣсни, вульгарныя по содержанію и по музыкѣ. Какъ противовѣсъ этому, какъ реакція—являлся спросъ, съ другой стороны, на пѣсни душеспасительныя, и вотъ, въ древнерусскомъ быту мы встрѣчаемъ цѣлый обширный циклъ пѣсень духовныхъ, апокрифическихъ или, такъ называемыхъ, старческихъ.

Оставляя въ сторонѣ ихъ литературное, нерѣдко очень цѣнное, достоинство, нужно сказать, что въ музыкальномъ отношеніи онѣ утомительно—монотонны, бѣдны мелодіей и поражаютъ какимъ-то рѣзкимъ, сухимъ тономъ, въ которомъ чуется неумѣлое заимствованіе изъ области искусственнаго церковнаго пѣнія. Это—амальгама народныхъ мотивовъ съ „гласами" нотныхъ псалмовъ и, какъ всякая амальгама,—лишена самобытной красоты...

Какъ было говорено, „умѣльцы" и скоморохи странствовали, обыкновенно, артелями, въ которыхъ состояли представители всѣхъ родовъ музыкально-сценическаго искусства. Одни изъ нихъ играли, пѣли и плясали, другіе представляли различныя «дѣйства,» т. е., комедіи и фарсы. Это были первые зачатки народнаго театра.

„Дѣйства" устраивались на скорую руку, гдѣ нибудь на площади. Ставился шатеръ, который у скомороховъ игралъ роль кулисъ, и передъ шатромъ происходилъ спектакль. Олеарій видѣлъ еще подвижные кукольные театры. Для этого комедіанты, по его словамъ, устраивали изъ холста, обвязаннаго вокругъ тѣла, родъ сцены, помѣщающейся надъ ихъ головами, на которой куклы представляютъ разнаго рода фарсы. Относительно скоморошной игры съ медвѣдемъ и козою въ старину, игры, до сихъ поръ еще употребительной кое гдѣ на Руси, находимъ наглядное изображеніе въ одной старой лубочной картинкѣ, описанной извѣстнымъ соби-

рателемъ г. Ровинскимъ. На картинкѣ изображена пляска медвѣдя съ козою, со всѣмъ подходящимъ антуражемъ. Внизу подпись:

„Медведь сказою прохлаждаются на музыке своей забавляются а медведь шляпу взялъ да вдутку игралъ а коза сива всарафане синемъ срошками исколокольчиками и слошками скачетъ и вприсятку пляшетъ". [68])

„Дѣйства" скомороховъ отличались нерѣдко очень злою сатирой на современные порядки, на бояръ, на приказныхъ и проч.

Въ XVII вѣкѣ былъ очень популяренъ слѣдующій, напр., фарсъ.

На сцену выходилъ бояринъ въ каррикатурѣ: на головѣ у него была горлатная шапка изъ дубовой коры, самъ онъ былъ надутый, чванливый, съ оттопыренной губой. Къ нему шли челобитчики и несли посулы въ лукошкахъ—кучи щебня, песку, свертокъ изъ лопуха и т. п. Челобитчики земно кланяются, просятъ правды и милости; но бояринъ ругаетъ ихъ и гонитъ прочь.

— Ой, бояринъ, ой воевода! любо было тебѣ надъ нами издѣваться, вези же насъ теперь самъ на расправу надъ самимъ собой! говорятъ челобитчики и начинаютъ тузить боярина, грозятъ его утопить.

Затѣмъ является двое лохмотниковъ и принимаются гонять толстяка прутьями, приговаривая:

— Добрые люди, посмотрите, какъ холопы изъ господъ жиръ вытряхиваютъ!

Тутъ же является купецъ и начинаетъ считать камушки, изображающіе деньги. Лохмотники бросаются на него и тормошатъ.

— Дѣлись съ нами! кричатъ ему. Награбилъ, дескать, съ народа за гнилой товаръ...

Отобравъ деньги и расправившись съ бояриномъ и купцомъ, добрые молодцы отправляются какъ бы „во царевъ кабакъ," пьютъ по чарѣ зелена вина и поютъ:

„Ребятушки! праздникъ, праздникъ!
У батюшки праздникъ, праздникъ!
На матушкѣ—Волгѣ праздникъ!
Сходися голытьба на праздникъ!
Готовьтесь бояре на праздникъ!"

Въ заключеніе скоморохи обращались къ толпѣ въ такихъ выраженіяхъ:

— Эхъ, вы, купцы богатые, бояре тароватые! ставьте меды сладкіе, варите брагу пьяную, отворяйте ворота растворчаты, при-

нимайте гостей голыихъ, босыихъ, оборванныхъ, голь кабацкую, чернь мужицкую, неумытую!

Смыслъ подобныхъ „дѣйствъ", выражавшихъ протестъ народа противъ крѣпостничества и кабалы, былъ хорошо понятенъ зрителямъ и, несомнѣнно, что скоморохи этимъ путемъ подготовляли тѣ смуты и движенія, охватывавшія „чернь мужицкую," которыми такъ изобилуетъ наша исторія.

Посмотримъ теперь на коллекцію музыкальныхъ инструментовъ которая имѣлась въ распоряженіи нашихъ древнихъ „умѣльцевъ".

Въ „Сказаніи о неудобь познаваемыхъ рѣчахъ," относящемся къ XVI столѣтію, понятіе *музыки* и составъ ея орудій, тогда извѣстныхъ и употребительныхъ, опредѣлены такимъ образомъ:

„*Мусикія*—гуденіе, рекше игра *гусельная* и *кинаровъ*, рекше *лырей* и *домръ*, всякаго рода устроенія гудебнаго. *Родъ* же мусикіевъ: *трубы*, *свирѣли*, еже и *пиголами* нарицутся, *пѣсневцѣ*, рекше *псалтырь*, *самбикія*, еже есть *цѣвница*, *киниры*, спрѣчь *лыри*, *тимпаны*, *кимвалы*".

По другому списку „Сказанія," „мусикія" объяснена такъ: „въ ней пишется пѣсни и кощуны бѣсовскія, ихъ же латини припѣваютъ къ мусикійскихъ *органъ* согласно, спрѣчь гудебныхъ сосудъ свирянію".

Многія изъ упомянутыхъ въ „Сказаніи" названій инструментовъ давно забыты, а частію и самые инструменты того времени давно вышли изъ употребленія.

Къ струннымъ инструментамъ принадлежали, прежде всего, *гусли* — родъ небольшой арфы съ мѣдными струнами („гарфа," „цитра," по толкованію Памвы Берынды; „лютня," „арфа," по Азбуковнику XVI в.); затѣмъ видоизмѣненіе гуслей, *домра* или *момра*, и до сихъ поръ еще употребляемая у нѣкоторыхъ западныхъ славянъ. Домра былъ родъ гитары, на ней играли пальцами.

Олеарій видѣлъ на пирахъ москвичей XVII столѣтія струнный инструментъ, на которомъ играли, держа его близъ груди и пальцами перебирая на немъ струны, какъ на арфѣ. Олеарій называетъ его *псалтыремъ* (Psaltir) и говоритъ, что онъ былъ похожъ на гусли *). Быть можетъ, это была таже домра. Въ нашемъ древнемъ словарѣ онъ названъ, какъ мы видѣли, „пѣсневцемъ".

---

*) *Терещенко*, въ своей книгѣ „Бытъ русскаго народа," обобщаетъ *псалтырь* съ торбаномъ, неизвѣстно на какомъ основаніи.

Домрачеи очень были распространены на Руси въ старину; ихъ было нѣсколько человѣкъ постоянно и въ царской потѣшной палатѣ, о чемъ мы упоминали выше. Въ дворцовыхъ спискахъ читаемъ: въ 1618 г. „государь пожаловалъ *домрачея* Богдана Путятина, да бахарей... по 4 арш. сукна лазореваго"... Такія и иныя награды жаловались Путятину довольно часто и всегда „по именному указу". Въ 1632 г., 9 Іюня, царица Евдокія Лукьяновна жалуетъ рубль „потѣшнику домрачею Гаврилкѣ слѣпому, а слѣпымъ игрецамъ Якову, Лукьяну Никифорову и другимъ приказываетъ въ разное время выдавать по гривнѣ и по двѣ гривны на *домерныя* струны. [69])

Маскѣвичъ, бывшій въ Москвѣ въ 1600-хъ годахъ, говоритъ, что на русскихъ пирахъ иногда играютъ на *лирахъ*. По его описанію, „этотъ инструментъ похожъ на скрипку, только, вмѣсто смычка, употребляютъ колесцо, приправленное посрединѣ; одною рукою кружатъ колесцо и трогаютъ имъ струны, снизу; другою прижимаютъ клавиши, коихъ на шейкѣ инструмента находится около десяти. Каждый придавленный клавишъ сообщаетъ струнѣ звукъ тонѣе. Впрочемъ,—добавляетъ Маскѣвичъ—играютъ и припѣваютъ на этой лирѣ на одну только ноту. [70])

Къ этому интересному извѣстію покойный издатель „Дневника Маскѣвича," историкъ Н. Устряловъ, говоритъ въ примѣчаніи: „старинные наши музыкальные инструменты такъ мало еще извѣстны, что трудно сказать, какъ назывались у насъ эти лиры, о которыхъ говоритъ Маскѣвичъ. Полагаю, что онъ описываетъ гудокъ".

Позволимъ себѣ замѣтить, что почтенный историкъ „полагалъ" невѣрно. Описанный Маскѣвичемъ инструментъ еще до сихъ поръ кое-гдѣ встрѣчается на Руси. По крайней мѣрѣ, пишущій эти строки, лѣтъ пятнадцать тому назадъ, не разъ видѣлъ его въ Малороссіи, на сельскихъ ярмаркахъ и также у странствующихъ «рельниковъ,», какъ тамъ называютъ владѣющимъ этими лирами или *релями*. Эта реля очень сходна съ описанной у Маскѣвича, и по устройству и по способу игры. Играютъ же на реляхъ слѣпцы, распѣвая, подъ аккомпаниментъ ихъ довольно трескучаго и нескладнаго рокота, разныя духовныя и свѣтскія—послѣднія большею частью шутливыя, пѣсни новѣйшей фабрикаціи. Рельниковъ никакъ нельзя смѣшивать съ бандуристами. О разницѣ между ре-

лей или лирой и кобзой или бандурой приводитъ очень характерное описаніе г. П. Кулишъ.

П. Кулишъ тоже нашелъ лиру у нѣкоторыхъ малороссійскихъ народныхъ пѣвцовъ. Описывая какого-то пѣвца Архипа, онъ говоритъ, что Архипъ этотъ „съ нѣкотораго времени перемѣнилъ бандуру на лиру, находя, что лира громче голоситъ и что поэтому на ней можно играть во время свадебъ, гдѣ всегда бываетъ шумъ и гамъ"... [71])

Лира въ старину „кипаръ," вѣроятно, была очень любимымъ инструментомъ и въ Великороссіи, какъ можно заключить потому, что игра на ней сдѣлалась даже темой для нѣкоторыхъ старинныхъ народныхъ лубочныхъ картинъ.

Такъ, на одной, изображающей „веселое общество," нарисованъ игрецъ на лирѣ. Внизу подпись:

«Держи книгу въ рукахъ ближе: чтобъ видѣть можно ближе буду я *врыле* играть, а по книгѣ стану припевать»... „Ты по своей матка охоте *врылеи* играешь, пoноте я оттебя неотстану играть стану и надеюсь, что будетъ согласно наша музыка громогласно" и т. д.

Тоже самое можно сказать о *волынкѣ*, *гудкѣ* и *ложкахъ*, нерѣдко встрѣчающихся въ старинныхъ лубочныхъ картинкахъ. У г. Ровинскаго, въ реестрѣ картинокъ, относящихся къ первой половинѣ XVIII столѣтія, между прочимъ, записаны слѣдующія:

а) „Яга смужикомъ сплешивымъ старикомъ скачютъ, пляшютъ, *вволынку* играютъ и ладу не знаютъ".

б) „Савоська игрокъ играетъ въ *гудокъ*; азъ я заиграю *влогиьки* до подведу тебя подновыя пошки".

в) Въ погребеніи кота, между мышами изображена одна — „мышъ веселая *ввалынку* играетъ, песни напеваетъ, кота проклинаетъ". [72])

Едва-ли надобно пояснять, что изображеніе данныхъ предметовъ на такого рода картинкахъ непремѣнно указываетъ на популярность и распространенность этихъ предметовъ въ народѣ въ означенное время. Укажемъ здѣсь, кстати, на одно характеристическое народное присловье, касающееся волынки и гудка. Почему-то, въ народѣ витебцевъ „дразнятъ" или, по крайней мѣрѣ, „дразнили" еще недавно такимъ присловьемъ:

„*Волынка* и *гудокъ* сберегли нашъ домокъ; соха и борона разорили наши дома“.

Значитъ-ли это, что витебцы прославились волынщиками, подобно тому, какъ ярославцы—*пѣсенниками*, вятичи—*свистоплясцами* и пр.?

Во всякомъ случаѣ, нынѣ, какъ извѣстно, волынка и гудокъ употребительны гораздо менѣе прежняго; ихъ вытѣснили такіе, новѣйшаго изобрѣтенія, инструменты, какъ *гармонія*, *скрипка* и т. под.

Гудокъ, впрочемъ, очень близокъ, по своей конструкціи, къ скрипкѣ. Это тоже струнный инструментъ—о трехъ струнахъ, по которымъ водятъ смычкомъ, отчего получается гуденіе.

Волынка состоитъ изъ мѣха съ тремя трубками: чрезъ одну, верхнюю, надувается въ мѣхъ воздухъ, который, проходя чрезъ двѣ нижнихъ трубы, издаетъ музыкальные звуки, не особенно, впрочемъ, гармоничные. Инструментъ этотъ совершенно первобытный.

Ложки, названные такъ по своему сходству съ обыкновенными ложками, состоятъ изъ двухъ вмѣстѣ сложенныхъ рукоятокъ. Рукоятки эти унизаны сквозными, металлическими шариками, которые, при встряхиваніи издаютъ шелестящій, довольно пріятный звукъ.

Балалайка—инструментъ, несомнѣнно, очень старинный и общеизвѣстный.

Бандуру тоже слѣдуетъ считать очень старинымъ народнымъ инструментомъ; но онъ былъ употребителенъ только въ Малороссіи, въ средѣ казачества. Бандура, какъ извѣстно, струнный инструментъ, въ родѣ гитары, на которомъ играютъ пальцами. Это все видоизмѣненія древней кифары или гуслей.

Судя по тому, что въ извѣстіяхъ о царской потѣшной палатѣ XVII столѣтія упоминаются „скрыпотчики,“ изъ которыхъ нѣкій Богдашка Окатьевъ, да Ивашка, да Онашка, да новокрещоный Арманка тѣшили государя на свадьбѣ въ 1626 г., слѣдуетъ заключить, что въ числѣ тогдашнихъ музыкальныхъ инструментовъ была употребительна на Руси и *скрипка*; но, хотя и играли на ней разные доморощенные Ивашки да Онашки, она не можетъ быть причислена къ нашимъ народнымъ инструментамъ. Ея происхожденіе несомнѣнно нѣмецкое, заморское...

Неизвѣстно, какого рода инструментъ упоминается у нѣкоторыхъ писателей XVI вѣка подъ названіемъ *смыки*. Быть можетъ, это была таже скрипка. Берында, сказать къ слову, называетъ и

лиру скрипкой, хотя эти два инструмента имѣютъ очень мало общаго между собою. Слѣдуетъ, вообще, замѣтить, что относительно номенклатуры нашихъ древнихъ инструментовъ разобраться не легко въ разнорѣчіяхъ историческихъ сказаній. Такой же сбивчивостью отличаются, напр., извѣстія о „кимвалахъ" или „цымбалахъ".

Цымбальниковъ мы встрѣчаемъ въ числѣ другихъ придворныхъ музыкантовъ, упоминаемыхъ въ дворцовыхъ запискахъ XVII столѣтія. „Цымбалы"—испорченное греческое слово „*кимвалъ*". „Кимвалъ" же въ старинныхъ нашихъ словаряхъ переведенъ на русскій, какъ „звонъ," „гласъ". Согласно этому, и въ „Псалтырѣ" нашемъ говорится:

„...Хвалите его (Бога) въ кимвалѣхъ *доброгласнѣхъ*" (каѳизма 20)...

Извѣстно, что нынѣшніе цымбалы инструментъ струнный; между тѣмъ въ одной новгородской миніатюрѣ, рисованной въ 1542 г. и изображающей торжественное исполненіе псалмовъ царя Давида соборнѣ, представлены, между прочимъ, духовые инструменты, напоминающіе органъ, съ надписью: „цымбаны" — надъ однимъ, а надъ другимъ—„кимпаны". На рисункѣ инструменты эти состоятъ изъ двойнаго ряда трубъ, укрѣпленныхъ на станкѣ; по бокамъ станка два отверстія, въ которыя вставлены, повидимому, ручные мѣха, надуваемые двумя человѣками. [73]) Разнорѣчія древнихъ извѣстій и толкованій относительно этого рода музыкальныхъ инструментовъ на этомъ не кончаются. Слово «органъ,» напр., объясняется опять крайне сбивчиво и противорѣчиво нашими старинными Азбуковниками. У Берынды *органъ* значитъ, между прочимъ, гусли, т. е. инструментъ струнный, а въ „Сказаніи о неудобь познаваемыхъ рѣчахъ" *органъ*—„въ писаніи наречется сосудъ гудебный, яже суть сія: труба, свирѣль, рогъ, тимпаны, кимвалы," т. е. инструменты духовые...

Одинъ изслѣдователь, задавшись неразрѣшимымъ вопросомъ—какіе музыкальные инструметты были раньше изобрѣтены, тѣмъ не менѣе пришелъ къ остроумному заключенію, что «одноствольные," т. е. духовые. Такъ это или иначе, во всякомъ случаѣ наши народные духовые инструменты, дѣйствительно, слѣдуетъ признать весьма древними.

Первообразомъ ихъ является, безъ сомнѣнія, простая *дудка*, имѣющая, по мѣстностямъ, разнообразныя названія и видоизмѣ-

пенія, какъ-то: *сопѣль*, *сопѣлка*, *жалмѣйка*, *сиповка*, (двойная дудка), *рожокъ* (напр., пастушескій) и проч. У Берынды подъ понятіе *сопль* подведены слѣдующіе духовые инструменты: „сопѣль, пищалка, флетня, *фуяра* (?), дуда, сурма, жаломѣйма, фѣстула у органовъ, або у регаловъ". И далѣе: «*сопецъ*—играчъ, пищалникъ, сурмачъ, корнетиста».

Въ старину въ Москвѣ, изъ духовыхъ инструментовъ, была въ большомъ употребленіи *сурна*. Сурна, зурна, слово персидское (surna), была заимствована нашими предками у татаръ. Это была длинная труба, съ разнообразно (трояко) загнутымъ нижнимъ концемъ. Сурны были употребительны въ войскахъ, но, кромѣ того, игрой на нихъ, совокупно съ бубнами и литаврами, сопровождались разныя торжества и, между прочимъ, свадьбы, царскія и боярскія. Напр., въ 1586 г. при Өедорѣ Ивановичѣ, астраханскій воевода, принимая съ честію, по царскому приказу, крымскаго царевича Мурата, велѣлъ сперва изъ пушекъ стрѣляти, «а какъ стрѣльба минулась, и язъ, докладывалъ онъ, велѣлъ по набатамъ и по накромъ бити, и въ сурны и въ трубы играти»...

Беръ, описывая свадьбу самозванца, говоритъ, что, послѣ вѣнца, московскіе музыканты стояли на дворѣ и производили „страшный громъ и трескъ" своими трубами и барабанами.

Кошихинъ въ описаніи царскихъ свадебъ, вообще, говоритъ, что „какъ-то веселіе бываетъ, и на царскомъ дворѣ и по сѣнямъ играютъ въ трубки и въ *суренки* и бьютъ въ литавры... а иныхъ игръ, и музикъ, и танцевъ на царскомъ веселіи не бываетъ никогда".

Точно также, по его словамъ, и на свадьбахъ боярскихъ „въ трубки трубятъ и бьютъ въ литавры".

Добавимъ къ этому, что трубы, употреблявшіяся въ войскахъ, были украшаемы съ особенной тщательностью. Къ нимъ привѣшивались нарядные шнуры съ кистями и завѣски изъ парчи и тафты, отороченныя золотой или серебрянной бахромою. Въ походѣ, трубы хранились въ „ольстрахъ" „нагалищахъ"—чемоданахъ. Онѣ были, обыкновенно, мѣдныя, иногда черненыя. При Алексѣѣ Михайловичѣ ихъ выписывали изъ Голландіи. [74])

Кромѣ сурнъ и трубъ употребительна была въ московскомъ войскѣ также *сиповка*, небольшая флейточка (Flauto piccolo). Ее впервые ввелъ къ намъ Дмитрій Самозванецъ.

Мелодическую *свирѣль* искони любили наши предки. По объясненію Берынды, свирѣль это—«пищалка, музика невеличкая, накшталтъ лютнѣ (?), Московская и тыжъ Греческая; свѣтѣлка пастырская»...

Свирѣль „греческая,“ сложной конструкціи, состояла изъ семи сложенныхъ въ рядъ дудокъ, срѣзанныхъ наискось такъ, что послѣдній стволъ былъ вдвое меньше перваго; на ней играли, пробѣгая губами отверстія дудокъ, издававшихъ различные тоны.

Варганъ—металлическій инструментъ, со скважинами и тонкимъ язычкомъ, который дѣйствіемъ дыханія приходитъ въ ритмическое сотрясеніе. Этотъ не хитрый инструментъ, говорятъ, заимствованъ нами у поляковъ.

Бубны (*накры*, тожъ). Старинный бубенъ значительно отличался отъ нынѣшняго. Собственно, это былъ барабанъ, состоявшій изъ мѣднаго, пустаго полушара, на который натягивалась кожа. Вмѣсто палки по немъ ударяли „вощагою“—твердымъ ременнымъ жгутомъ съ толстой, на подобіе узла, головкой. Бубны меньшаго размѣра и, смотря по ихъ назначенію въ военномъ строѣ, назывались также *тулумбазами*, *жулумбазами* и *литаврами*. Тулумбазъ, напр., прикрѣплялся къ сѣдлу воеводы. Въ пѣшемъ строю, барабанщикъ держалъ, обыкновенно, накры въ лѣвой рукѣ и билъ въ нихъ правою.

Въ московскомъ войскѣ былъ также въ употребленіи громадный бубенъ, называвшійся *набатомъ*. Набатъ помѣщался на особомъ щитѣ и возился на четырехъ лошадяхъ, помощью цѣпей. Въ него били только во время тревоги. По однимъ извѣстіямъ, при каждомъ воеводѣ полагалось только по одному такому набату. Между тѣмъ, Маржеретъ, близко знавшій устройство русскаго войска въ началѣ XVII столѣтія, сообщаетъ, что при каждомъ воеводѣ возили „на лошадяхъ около 10 и 12 *набатовъ* или мѣдныхъ барабановъ,“ въ которые бьютъ „только тогда, когда готовятся къ сраженію или во время небольшой стычки, а одинъ употребляютъ ежедневно: имъ даютъ знакъ слѣзать съ коней или садиться на нихъ“. [75])

Для производства болѣе внушительнаго и гармоническаго шума, нерѣдко употреблялись въ старинной русской музыкѣ металлическія тарелки и тазы.

Судя по описанію Маржерета, музыка была въ ограниченномъ составѣ при московскомъ войскѣ, а именно: при каждомъ воеводѣ, на *полкъ* (т. е. на цѣлый корпусъ, по современному дѣленію), полагалось, кромѣ 12 бубновъ, „столько же трубъ и нѣсколько го-

боевъ"—всего. Впрочемъ, Маскѣвичъ, бывшій въ Россіи одновременно съ Маржеретомъ, видѣлъ въ Москвѣ, во время свадьбы Самозванца, трубъ и барабановъ „чрезвычайно много".

Не отличались эти военные хоры и особенной музыкальностью. Уже въ концѣ XVII столѣтія, во времена петровскихъ „новшествъ," наша военная музыка все еще была очень плоха, если вѣрить иностранцамъ. Корбъ, слышавшій ее въ это время, утверждаетъ, что она своею игрою „скорѣе наводила тоску, чѣмъ возбуждала воинскій восторгъ". Музыканты играли пѣсни болѣе похожія на погребальныя, чѣмъ на воинскія, такъ какъ они, говоритъ Корбъ," не умѣли примѣнить музыку къ болѣе благороднымъ побужденіямъ. [76])

Обозрѣвая коллекцію нашихъ старинныхъ музыкальныхъ инструментовъ, мы не касались *органовъ*; *клавикордовъ* и т. п., потому что они привозились въ Москву изъ за моря и уже вовсе не относятся къ области чисто-русской музыки.

VIII.

Церковное пѣніе въ древней Россіи.—Переиначиванья и искаженія греческаго напѣва.—Никоновскія нововведенія.—Вліяніе южно-русской культуры.—Кіевскій напѣвъ и концертное пѣніе въ Москвѣ.—Дворцовые хоры.—Славленье.—Колокольная музыка.

Отвергнувъ поэзію и искусство „еллинскаго" происхожденія, устремивъ всѣ помыслы и стремленія правовѣрныхъ къ загробному блаженству и душеспасенію, аскетическое начало предоставило художественнымъ влеченіямъ человѣческой души единственный исходъ—въ области храма, въ хваленіи имени Божія.

Тѣ-же самыя уста, которыя безпощадно отрицали, напр., „гуденіе струнное", какъ забаву, какъ *свободное* искусство, тѣ-же уста повседневно поучали словами псалма:

„Хвалите Бога во *гласѣ трубнѣмъ*, хвалите Его въ псалтири и *гуслѣхъ*, хвалите Его въ *тимпанѣхъ* и лицѣ, хвалите Его *въ струнахъ и органѣ*“, и т. д.

Поэтическій Даніилъ Заточникъ въ своемъ боговдохновенномъ „Словѣ“ дѣлаетъ такой приступъ:

„*Вострубимъ*, братіе, яко во златокованныя *трубы*, и начнемъ *бити* во серебренные *органы*... Востани слава моя, востани въ псалтыри и въ *гусляхъ*!“

А въ одномъ изъ позднѣйшихъ твореній духовной литературы мысль псалмопѣвца о „хваленіи“ Бога пѣсней выражена такъ:

„Лѣпше есть спѣвати духовныя пѣсни, а нѣжли свѣцкія, срамотныя, бѣсовскія“ („Перло многоцѣнное“).

Здѣсь, возвышенная религіозная цѣль освящала тѣ самыя орудія и дѣйствія, которыя въ иномъ примѣненіи считались душевредными, „бѣсовскими“. Такимъ образомъ, явились — *церковная* живопись и архитектура, *духовная* поэзія и музыка.

На Западѣ религіозное воодушевленіе послужило, какъ извѣстно, чрезвычайно плодотворнымъ двигателемъ для всѣхъ родовъ искусства; но это потому, во-первыхъ, что послѣднее рано совлекло съ себя тѣсныя, неподвижныя формы схоластической условности и символики, а во-вторыхъ, что тамъ до-историческая народная поэзія находилась въ живой, органической связи съ просвѣщеніемъ, основанномъ на христіанскихъ началахъ... Довольно сказать, что у нѣмцевъ пѣсни языческой Эдды впервые были собраны и записаны духовнымъ лицомъ, въ то уже отдаленное время (XI ст.), когда у насъ духовенство расточало еще одни проклятія огуломъ всей народной поэзіи...

Древне-русское церковное искусство, во всѣхъ своихъ проявленіяхъ, отличалось величайшимъ консерватизмомъ и рабской вѣрностью разъ принятымъ византійскимъ образцамъ, одобреннымъ авторитетами церкви. Все, что отклонялось сколько нибудь отъ этихъ образцовъ, всякій малѣйшій проблескъ творческой фантазіи, стремившійся къ самобытности — признавался грѣховнымъ суемудріемъ и „отрекался“, какъ опасный соблазнъ...

По этой причинѣ, и наше древнее церковное пѣснопѣвчество, на вѣки обособившееся, съ византійскаго образца, отъ содѣйствія музыкальныхъ инструментовъ, хотя-бы вопреки совѣту псалмо-

пѣвца *), не могло получить самобытнаго развитія на основѣ народныхъ мотивовъ, и нерѣдко превращалось даже просто въ „козлогласованіе“, рѣзавшее ухо знатоковъ дѣла уже и въ тѣ времена.

Церковное пѣніе пришло къ намъ одновременно, конечно, съ христіанствомъ — изъ Византіи. Извѣстно, что на выборъ Владиміромъ греческой вѣры повліяло, между прочимъ, благолѣпіе греческаго богослуженія—„красота церковная, *пѣнье* и служба архіерейская“, по выраженію Нестора. Съ первыми священнослужителями прибыли изъ Византіи и первые на Руси церковные, „демественные“ **) пѣвчіе, принесшіе къ намъ греческую нотную азбуку послужившую основаніемъ „знаменнаго“ или „столповаго напѣва“. О томъ, насколько, въ первые еще годы введенія христіанства на Руси, церковное пѣніе стало популярно можно видѣть изъ того факта, разсказаннаго лѣтописцемъ, что убійцы, подосланные Святополкомъ къ Борису, придя къ нему, услышали его „*поюще* заутреню... и кончавъ ексапсалмы“, Борисъ началъ „пѣти псалтырь“... [77])

Затѣмъ, при Ярославлѣ, заботившемся о благоустройствѣ церкви, по его вызову, „пріидоша къ нему богоподвизаеми тріе пѣвци гречестіи съ роды своими, отъ нихъ же начатъ бысть въ Рустѣй землѣ ангелоподобное пѣніе, изрядное *осмогласіе*, наипаче-же трисоставное сладкогласованіе, и самое красное домественное пѣніе въ похвалу и славу Бога“. [78])

Въ непродолжительномъ времени основной греческій напѣвъ сталъ получать, по мѣстностямъ, особенные характеристическіе оттѣнки. Такимъ образомъ явились напѣвы: кіевскій, черниговскій, новгородскій, обработанные, какъ полагаютъ, заѣзжимъ изъ Греціи пѣвцемъ, Мануиломъ Скопцомъ, который около 1137 г. былъ епископомъ въ Смоленскѣ.

Одновременно вкрадывались въ греческое осмигласіе искаженія по той причинѣ, что уже при переложеніи греческихъ мелодій на

---

*) Наши предки, на разспросы иностранцевъ—почему въ церквахъ у насъ нѣтъ музыки, отвѣчали: «потому, что бездушные инструменты не могутъ хвалить Бога и потому что въ Новомъ Завѣтѣ совсѣмъ не упоминается о музыкѣ» («Русск. Старина»: Сочиненія *Карамзина*, т. I, 503).

**) «Демественный», по толкованію Карамзина, испорченное греческое слово, означаетъ—*уставщикъ*, *уставный*. (Другіе, впрочемъ, переводятъ это слово, какъ—*домашній*).

русскія слова встрѣчались затрудненія: многія наши слова не соотвѣтствовали греческимъ. Поэтому потребовались передѣлки, добавленія и сокращенія—отюда начало путаницы. Трудность же сладить, при такихъ условіяхъ, съ изученіемъ сложныхъ греческихъ знаковъ (знаменій), привела къ практикѣ пѣнія „по наслышкѣ".

Такимъ образомъ, „ангелоподобное" пѣніе въ устахъ малограмотныхъ церковныхъ причтовъ превратилось попросту въ „безчинное", какъ выразился „Стоглавъ". „Попы по своимъ церквамъ поютъ безчинно", сказано тамъ въ вопросахъ царскихъ. „Да на божественной литургіи, говорится далѣе, отца и сына и святаго духа, святую тройцу единосущную всегда не поютъ--рѣчью говорятъ"... „Стоглавъ" упоминаетъ и о другихъ такого-же рода огорчительныхъ упущеніяхъ въ церковномъ пѣніи, и такъ какъ соборъ полагалъ своей задачей исправленіе церковнаго устава, вообще, то и относительно церковнаго пѣнія требовалъ „правити ето сполна и по чину о всемъ, по преданію святыхъ апостолъ и святыхъ отецъ"...

Впослѣдствіи духовная власть не разъ еще возвращалась къ исправленію и устроенію церковнаго пѣнія.

Такъ, въ 1636 г. патріархъ Іосафъ засвидѣтельствовалъ, что въ московскихъ церквахъ происходитъ „зѣло по скору пѣніе Божіе, не по правиламъ святыхъ отецъ, говорятъ голосовъ въ пять и въ шесть и болши со всякимъ небреженіемъ". Іосафъ объяснялъ это „нерадѣніемъ" и „лѣностію" поповъ и требовалъ отъ нихъ, чтобъ они „церковное пѣніе исправляли по преданію... а въ церквѣ-бы велѣли говорити (т. е. пѣть) голоса въ два, а по нуждѣ въ три голосы, опричѣ ексапсалмовъ, а ексапсалмы-бы по всѣмъ церквамъ говорили въ одинъ голосъ, а псалтыри и каноновъ въ тѣ поры говорити отнюдь не велѣти". [79])

Конечно, одними этими наставленіями и приказаніями нельзя было возстановить пѣніе „по преданію" и искоренить „безчинныя" его искаженія. Поэтому, позднѣе было составлено и издано общее руководство для правильнаго пѣнія — „Грамматика Крюковаго пѣнія". Крюковою она названа по знакамъ—*крюкамъ*, которыми были переиначены древнія греческія знаменія. *).

Но эта новая музыкальная грамота еще болѣе запутала обп-

---

*) Крюковое пѣніе до сихъ поръ употребительно у раскольниковъ.

ходы и еще болѣе исказила обезображенное уже и безъ того наше церковное пѣніе.

Особенно много старался объ его исправленіи патріархъ Никонъ, ввевшій въ это дѣло нѣкоторыя важныя перемѣны и обогатившій патріаршія клиросы превосходными пѣвчими изъ Малороссіи, въ то время присоединенной къ державѣ московскаго государя. Никона обвиняютъ въ томъ, что онъ способствовалъ окончательному паденію у насъ греческаго демественнаго пѣнія введеніемъ западнаго, латинскаго стиля, доведеннаго до высокой степени совершенства въ концѣ XVI столѣтія знаменитымъ Палестриной.

Стиль этотъ черезъ Польшу перешелъ въ Малороссію и, примѣненный тамъ къ православному богослуженію, получилъ названіе *кіевскаго* напѣва. Православные новаторы, оправдываясь въ такомъ заимствованіи изъ еретическаго источника, говорили:

„Въ трехстрочномъ *) пѣніи ничто-же есть согласія, токмо несогласная тригласія, шумъ и звукъ издавающая. Между тѣмъ, Великая Россія узнала, что въ Малой Россіи, когда римляне начаша прельщати вѣрныхъ органными гуденіи въ костелахъ своихъ, ничѣмъ инымъ воспятиша ихъ и паки обратиша къ соборной церкви, токмо *многогласными составленіи мусикійными*, и что ихъ умиленные гласы, съ провѣщаніемъ словесъ божественныхъ, тѣхъ гуденіе посрамиша". [80])

Оправданіе, какъ видится, не весьма убѣдительное съ точки зрѣнія строгой вѣры; но если это „мусикійное" нововведеніе въ церковномъ обиходѣ имѣло религіозно-практическое значеніе въ Малороссіи, боровшейся съ латинствомъ, то въ Москвѣ оно явилось просто ужъ изъ подражанія и стремленія къ улучшеніямъ. Дѣло въ томъ, что со времени присоединенія Малороссіи, съ уча-

---

*) «Трехстрочнымъ» — пѣніе называлось по числу нотныхъ буквенныхъ «строкъ» (Четвертая строка въ нотахъ называлась «Демество»). «Многогласное» гармоническое положеніе, въ началѣ введенія его къ намъ, состояло изъ такъ называемыхъ нынѣ «переложеній». Они опирались на, считавшіяся непреложными, основныя церковныя мелодіи («знаменный роспѣвъ»). Первыя такого рода «переложенія» у насъ не имѣли, какъ утверждаетъ г. Разумовскій (См. его труды о церковномъ пѣніи), музыкальнаго ритма и такта. Партитура ихъ полагалась на 4 голоса, изъ коихъ партія 3-го голоса всегда исполняла церковную мелодію, а 4-го отличалась игривостью.

щеніемъ отношеній Кіева съ Москвою, послѣдняя начала сильно подчиняться интеллектуальному вліянію южно-русской культуры, въ которой — стоявшей тогда на довольно высокой степени — не мало таки было латинско-польской примѣси.

Вліяніе это—весьма значительное и многостороннее, какъ засвидѣтельствовала исторія, сказалось, между прочимъ, и въ позаимствованіи Москвою господствовавшаго въ Южной Руси „многогласнаго" партеснаго пѣнія, такъ какъ было сознано полное несовершенство—„строчнаго".

Съ благословенія и по желанію пристрастнаго къ сладкогласію патріарха, заѣзжіе кіевскіе пѣвчіе начали мало-по-малу вводить у насъ этотъ еретическій стиль. Въ православныхъ храмахъ раздалось „партесное" концертное пѣніе, дотолѣ неслыханное въ Москвѣ. При Ѳедорѣ Алексѣевичѣ эти нововведенія получили еще большее развитіе. Стали выписывать искуссныхъ регентовъ изъ Польши, которые организовали московскій придворный пѣвческій хоръ, какъ „капеллу", и сочиняли для богослуженія концерты на 8, на 12 и на 24 голоса. Изъ этихъ регентовъ особенно прославились тогда поляки Дылецкій и Іоанъ Коленда, сочинившіе много сладкосныхъ церковныхъ концертовъ. Съ ихъ легкой руки стали появляться и русскіе композиторы, изъ коихъ пріобрѣли извѣстность: М. Сиѳовъ, Дьяковскій, С. Бѣляевъ и др. Въ это же время въ наше церковное пѣніе были введены линейныя ноты, замѣнившія буквенныя „строки".

Вообще, въ старинной Москвѣ всегда было очень уважаемо церковное пѣніе и имѣлись многочисленные, старательно подобранные пѣвческіе хоры—царскіе, патріаршіе, митрополичьи и разныхъ другихъ духовныхъ властей, а также знатныхъ бояръ. Любовь къ церковному пѣнію упрочивалась старинными обычаемъ — дозволять пѣть народу вмѣстѣ съ клиромъ во время богослуженія. Вслѣдствіе этого, стали образовываться хоры любителей, превратившіеся съ теченіемъ времени въ церковныхъ пѣвцовъ по профессіи. Подобные хоры были при великокняжескихъ дворахъ уже въ XV столѣтіи.

Великокняжескіе пѣвчіе пріобрѣтаютъ права „служилыхъ" людей, получаютъ жалованье и величаются „дьяками". „Пѣвчіе дьяки" имѣли нѣсколько степеней. Заслуженные и отличившіеся производились въ „крестовые дьяки"—псаломщики, и въ уставщики. За-

тѣмъ, были еще пѣвчіе дьяки, взятые „въ прибыль“, которые не получали оклада и составляли какъ-бы приготовительный классъ и резервъ штатнаго государеваго хора.

Въ началѣ XVII в. хоръ государевыхъ пѣвчихъ дьяковъ состоялъ изъ 30—35 человѣкъ, а впослѣдствіи доходилъ до 50—70 чел. Царскій хоръ дѣлился на *станицы*, которыхъ бывало отъ 6 до 7. Дѣленіе это было административное, такъ что первыя станицы, состоявшія изъ лучшихъ и опытныхъ пѣвцовъ, стояли выше послѣдующихъ въ іерархическомъ отношеніи. Вслѣдствіе этого первая и вторая станицы назывались, обыкновенно, „большими“.

Каждая станица государевыхъ пѣвчихъ состояла, обыкновенно, изъ пяти человѣкъ: *вершника*, *нижника*, *демественника* и двухъ *путниковъ*. Названія эти опредѣлялись свойствомъ „строчнаго пѣнія“. „Вершникъ“ пѣлъ верхнюю строку, „нижникъ“—нижнюю и т. д. Со введеніемъ партеснаго пѣнія, въ концѣ XVII в., царскіе пѣвчіе перестаютъ дѣлиться на станицы, а распредѣляются на хоры, отъ 12 до 28 чел. въ каждомъ. Хоровъ было столько, сколько имѣлось дворцовыхъ церквей; отсюда хоры начинаютъ называться по именамъ церквей, а также по титуламъ лицъ царствующаго дома (напр., царицыны пѣвчіе, царевичевы и пр.). Государевымъ хоромъ завѣдывалъ „уставщикъ“—наиболѣе опытный и заслуженный пѣвчій. Слѣдуетъ думать, что музыкальная часть въ государевомъ хорѣ всегда была въ отличномъ состояніи. Пѣвчіе дьяки знали всѣ существовавшіе церковные мелодическіе виды—„роспѣвы“. За ихъ усовершенствованіемъ и практикой слѣдили сами государи. Грозный, напр., будучи отличнымъ знатокомъ церковнаго пѣнія, самъ полагалъ на ноты стихиры и заставлялъ своихъ пѣвчихъ разучивать ихъ. [81])

Кромѣ богослужебнаго пѣнія въ церквахъ, дворцовые пѣвчіе порой увеселяли царя и его семейство на дому исполненіемъ церковныхъ пѣсень и духовныхъ стиховъ. Такъ, на свадьбѣ своей съ Марьей Ильиничной, въ 1647 г., когда на музыку было великое гоненіе, Алексѣй Михайловичъ, по словамъ дворцовыхъ записокъ, „трубамъ и накрамъ быти не изволилъ, а велѣлъ государь въ свои государскіе столы, вмѣсто трубъ и органовъ и всякихъ свадебныхъ потѣхъ, пѣти своимъ государевымъ пѣвчимъ дьякамъ, всѣмъ станицамъ, перемѣняясь, строчные и демественные большіе стихи и изъ Тріоди драгія вещи со всякимъ благочиніемъ. И по его го-

судареву мудрому и благочестивому разсмотрѣнію бысть тишина и радость". [82])

Изъ тѣхъ же дворцовыхъ записокъ узнаемъ, что въ 1661 г., 30 декабря, у царя Алексѣя Михайловича, въ передней палатѣ, вечеромъ, славили Христа „воспѣваки" и послѣ славленья пѣли ирмосы и псалмы съ партеса.

Славленье въ тѣ времена было во всеобщемъ уваженіи. Оно происходило на Святкахъ и о Пасхѣ. Часу въ пятомъ вечера во дворецъ приходили славить Христа попы съ своими причтами и пѣвчіе. Государь принималъ ихъ въ Столовой или въ Передней Избѣ и, послушавъ пѣніе, жаловалъ по ковшу бѣлаго и краснаго меда, а затѣмъ они получали „славленое"—деньгами. Славленое выдавалось не въ одинаковомъ размѣрѣ, а смотря по важности чина славельщиковъ: отъ 12 руб. и до 2 денегъ „на соборъ". Пѣвчіе получали славленое, глядя по искусству въ пѣніи. Иногда государь простиралъ къ нимъ свою щедрость до 5 руб. на человѣка; обыкновенная-же плата была гораздо меньше. Если же какой нибудь „воспѣвака" особенно отличался, то царь жаловалъ его деньгами изъ собственныхъ рукъ, въ знакъ чрезвычайнаго благоволенія. [83])

Такимъ-же порядкомъ славленье происходило у царицы и у патріарха.

Что касается духовныхъ стиховъ, то пѣніе ихъ при московскомъ дворѣ государевыми пѣвчими дьяками входитъ въ наибольшее употребленіе одновременно съ водвореніемъ въ Москвѣ партеснаго пѣнія—въ періодъ южно-русскаго умственнаго вліянія.

„Возлюбше сладкое и согласное пѣніе польскія псалтири", гласятъ современныя извѣстія 1680 г. Но такъ какъ пѣть „*польскій* псалтирь" для православныхъ было немыслимо, то стали перелагать польскіе стихи и напѣвы на русскій ладъ. Переложеніемъ польскихъ стиховъ занимался, между прочимъ, Симеонъ Полоцкій, а прилаживаніемъ ихъ къ пѣнію царскій пѣвчій Василій Титовъ „чрезъ композыцыю", [84]) и, конечно, не онъ одинъ упражнялся въ такой „композыцыи"...

Дворцовые пѣвчіе всегда находились въ великой милости у царя, но особенно жаловали ихъ Алексѣй Михайловичъ и Ѳедоръ Алексѣевичъ, бывшіе большими любителями „ангелоподобнаго" пѣнія. Кромѣ жалованья и иждивенія, они часто получали отъ царской милости разныя награды. Между прочимъ, имъ предоставлялось

право ходить славить къ боярамъ, что доставляло имъ не малый прибытокъ. Дѣло въ томъ, что ближніе государевы люди не смѣли не принять царскихъ пѣвчихъ и не наградить ихъ за славленье. Это была своего рода повинность, къ нарушенію которой цари относились иногда очень сурово.

Въ 1667 г. Алексѣй Михайловичъ назначилъ своимъ пѣвчимъ славить Христа у дьяковъ, особенно у тѣхъ изъ нихъ, которые сидѣли въ доходныхъ приказахъ и наживались. Нѣкоторые изъ дьяковъ, однакожъ, не приняли царскихъ пѣвчихъ и, вотъ, разгнѣванный государь велѣлъ имъ сказать, что они „учинили то дуростію своею негораздо, „что“ такого безстрашія никогда не бывало, чтобъ его государевыхъ пѣвчихъ дьяковъ, которые отъ его великаго государя Христа славить ѣздятъ, на дворы къ себѣ не пущать; и за такую ихъ дерзость и безстрашіе *быть имъ въ приказѣхъ безкорыстно*, и никакихъ почестей и поминокъ ни у кого ничего ни отъ какихъ дѣлъ не имать. А буде кто чрезъ сей его государевъ указъ объявится хотя въ самомъ маломъ взяткѣ или корысти и имъ за то быти въ наказаньи“. [85])

Очевидно, что московское правительство считало приказное взяточничество, въ нѣкоторомъ родѣ, правомъ, лишеніемъ котораго оно хотѣло примѣрно наказать дьяковъ, имѣвшихъ „безстрашіе“ не почтить подобающимъ манеромъ государевыхъ „воспѣваковъ“... Интересная черта нравовъ!

Не менѣе церковнаго пѣнія любили наши предки и церковный колокольный звонъ. Въ этихъ двухъ областяхъ гармоніи, дозволенныхъ и одобренныхъ церковью, для московскаго благочестиваго человѣка сосредоточивался весь музыкальный міръ. Могучія гармоническія ноты колокольнаго звона, призывающаго къ молитвѣ, возносящаго хвалу Богу,—то заунывнаго, то торжественнаго, то разсыпающагося веселыми серебристыми трелями, смотря по внутреннему значенію празднуемаго церковью момента, потрясали религіозную душу и настроивали ее на боговдохновенный ладъ. Мистическому уму звонъ колоколовъ представлялся живымъ глаголомъ, символически выражавшимъ величіе божества.

„Которы суть птицы—пѣсни воспѣваютъ, а гласъ ихъ до небесъ восходитъ, а косы ихъ до земли висятъ?“ загадочно спрашивается въ „Бесѣдѣ трехъ святителей“. И на этотъ поэтически-кар-

тинный вопросъ слѣдуетъ объясненіе, что "птицы—звонъ церковный, а косы ихъ—веревки, а церковь—земное небо"... *)

Въ народномъ представленіи колоколъ уподобляется какому-то могучему существу, говоръ котораго разносится по всей землѣ и всѣхъ будитъ. Въ одной загадкѣ колоколъ какъ-бы говоритъ отъ себя:

«Выду я, на гой, гой, гой,
И ударю я гой, гой, гой!
Разбужу царя въ Москвѣ,
Короля въ Литвѣ,
Старца въ кельи,
Дитю въ колыбели,
Попа въ терему».

Такимъ образомъ, колокольный звонъ символизуется то птицею, то человѣческой рѣчью какаго-то гиганта, заставляющаго слышать себя во всѣ концы земли. Звонитъ колоколъ можетъ самъ собою—безъ содѣйствія звонарей. Такъ, лѣтопись записала, какъ достовѣрный фактъ, что въ 1272 г. въ Нижнемъ-Новгородѣ у св. Спаса большой колоколъ самъ о себѣ позвонилъ трижды...

Извѣстны также многочисленныя образныя уподобленія въ народныхъ пословицахъ, поговоркахъ и пѣсняхъ человѣческой рѣчи съ колокольнымъ звономъ, для характеристики, напр., витіеватости, краснобайства, сладкорѣчія и т. под. Въ одной старинной пѣснѣ даже голосъ красавицы представляется очарованному молодцу гармоническимъ звономъ.

«Звонила звоны Алимпіадушка,
Звонила звоны Гавриловна,
Мимо ѣхалъ тутъ Лука господинъ,
Мимо ѣхалъ тутъ Львовичъ.
Звона онъ ея заслушался,
Красоты ея засмотрѣлся»... [86])

О колоколахъ и ихъ звонѣ и о его волшебной силѣ до сихъ поръ еще ходитъ въ народѣ множество мѣстныхъ легендарныхъ

---

*) По другому символическому толкованію, на вопросъ: «что есть — живый мертваго біяше, а мертвый-же вопіяше, на гласъ его стекашеся множество народа?», слѣдуетъ отвѣтъ, что «живой есть звонарь, а мертвый — то есть колоколъ» («Бесѣда трехъ святителей». Памятники стар. русск. литер. III, 176).

повѣрій. То разсказывается, что въ извѣстной мѣстности, въ извѣстные, чѣмъ нибудь знаменательные дни, слышится церковный колокольный звонъ изъ подъ земли, или изъ озера или изъ заповѣдной рощи—невѣдомо, какимъ чудомъ производимый. То иному колоколу какого нибудь прославленнаго храма придается невѣроятная сила—когда въ него звонятъ, то его звуки слышатся будто-бы за сотни верстъ и т. под.

Мистическое представленіе о колоколѣ, какъ о живомъ существѣ, выразилось, между прочимъ, въ томъ обстоятельствѣ, что въ старину колокола окрещивались именами, соотвѣтствовавшими ихъ свойствамъ, происхожденію и назначенію. Напр., въ Троицко-Сергіевской лаврѣ главнѣйшіе колокола наименованы: „Царь", „Годуновъ", „Лебедь", „Карноухій", „Переспоръ", „Голодай" и проч. Кромѣ того, лѣтописи сохранили нѣсколько преданій о томъ, какъ колокола, подобно живымъ существамъ, чудодѣйственно изъявляли, случалось, нѣчто въ родѣ протеста и гнѣва. Такъ, въ XIV столѣтіи, суздальскій князь Александръ Васильевичъ беззаконно похитилъ изъ успенскаго собора во Владимірѣ колоколъ и перевезъ его въ Суздаль; но колоколъ, по выраженію лѣтописца, на новомъ мѣстѣ „не почалъ звонити". Тогда устрашенный князь, видя—„яко съгрубилъ св. Богородици", повелѣ его пакы везьти въ Владимерь; и поставиша его въ свое мѣсто, и пакы бысть гласъ, яко-же и преже богоугоденъ". [87])

Иногда къ колоколамъ, даже въ юридическомъ смыслѣ, относились какъ-бы къ живымъ существамъ. Напр., тотъ колоколъ, въ который было возвѣщено угличанамъ объ убіеніи царевича Димитрія, по распоряженію Годунова, былъ *сосланъ* въ Сибирь, якобы виновный, заодно съ угличанами, въ происшедшихъ тогда безпорядкахъ. С. В. Максимовъ видѣлъ этотъ опальный колоколъ въ Тобольскѣ въ архіерейскомъ подворьѣ и, по его словамъ, онъ и до сихъ поръ состоитъ на положеніи ссыльно-каторжнаго: въ него не звонятъ, помѣщается онъ гдѣ-то на черномъ дворѣ, а на его внѣшней сторонѣ красуется надпись, гласящая о его провинностяхъ и о воспослѣдовавшемъ за оныя наказаніи. Извѣстно также, что, позднѣе, за убіеніе въ Москвѣ архіепископа Амвросія подобнымъ же образомъ былъ лишенъ правъ гражданства *набатный* колоколъ, висѣвшій на кремлевской Сторожевой башнѣ и сзывавшій бунтовавшую московскую чернь передъ тѣмъ, какъ совершилось помя-

путое убійство. Колоколъ этотъ снятъ, говорятъ, по приказанію императрицы Екатерины II.

Въ старину особенно славились колокольнымъ звономъ Москва и Новгородъ.

«Звонко звонятъ въ Новѣгородѣ,
Звончѣй того въ каменной Москвѣ»,

говоритъ старинная пѣсня. „Въ Москвѣ *толсто звонятъ*, да тонко ѣдятъ", замѣчаетъ народное присловье. О московскомъ колокольномъ звонѣ иностранцы разсказываютъ, что только одно русское ухо могло выносить его, когда ударятъ, бывало, во всѣхъ „сорока сороковъ" московскихъ церквахъ. Отъ страшнаго колокольнаго гула нельзя было разговаривать на улицѣ — собесѣдники не могли слышать другъ друга. Да и не мудрено, если во времена, напр., Михаила Θеодоровича, въ Москвѣ было, по извѣстіямъ иностранцевъ, до 2000 церквей. Новгородъ, должно быть, тоже былъ очень богатъ колоколами съ давняго времени. Препд. Антоній Римлянинъ въ своемъ чудесномъ путешествіи, прибывъ въ Новгородъ ночью, во время заутрени, услышалъ „великій звонъ по городу". Это было въ 1106 г. [88])

Вообще, любовь къ колоколамъ отличала нашихъ предковъ еще въ домосковскій періодъ русской исторіи. Въ лѣтописяхъ часто упоминается, что въ числѣ военной добычи, при взятіи городовъ, находились и колокола. Въ 1067 г. Всеславъ Брячиславичъ полоцкій напалъ на Новгородъ и, какъ гласитъ лѣтопись, „пойма все у св. Софіи и паникадила *и колокола* и отъиде". Точно также Ольговичи взяли колокола въ Кіевѣ въ 1146 г., а вслѣдъ затѣмъ, въ 1171 г. Мстиславъ Андреевичъ, ограбивъ Кіевъ, тоже „колоколы изнесоша всѣ" [89]).

Изъ-за колоколовъ бывали нерѣдко тяжбы—словомъ, все показываетъ, что въ древней Руси ими весьма дорожили. Впослѣдствіи отдача главнаго городскаго колокола признавалась какъ-бы выраженіемъ покорности. Такимъ образомъ, въ 1330 г. тверитяне, покоряясь великому князю Іоанну Даниловичу, отослали къ нему въ Москву свой соборный колоколъ отмѣнной величины, которымъ они гордились. Точно также Новгородъ и Псковъ, лишаясь своей независимости, отдавали Москвѣ свои вѣчевые колокола, которые какъ-бы олицетворяли собой свободное народоправство...

Литье колоколовъ началось на Руси съ незапамятныхъ временъ.

Уже въ XIII в., по извѣстію лѣтописи, у насъ лили колокола „дивные слышаніемъ", но, кажется, г. Аристовъ основательно полагаетъ, вопреки извѣстіямъ лѣтописцевъ, что „большихъ" колоколовъ въ древности у насъ не отливали, по недостатку техническихъ приспособленій. [90]) Въ 1340 г. новгородскій владыка Василій „повелѣ съліяти *колоколъ великъ* къ св. Софіи, и приведе мастера съ Москвы, человѣка добра, именемъ Бориса". Однакожъ, какъ оказывается по справкѣ, этотъ „колоколъ великъ" не вѣсилъ и ста пудовъ.

Первоначальные литейщики колоколовъ были, вѣроятно, греки, потомъ явились собственные мастера, хотя и въ позднѣйшія времена въ московское государство много привозилось колоколовъ „корсунскихъ" — нѣмецкаго дѣла. Изъ древнихъ русскихъ литейщиковъ особенно извѣстенъ вышеупомянутый московскій „добръ человѣкъ" Борисъ или просто Бориско (Не отсюда-ли названія нѣкоторыхъ старинныхъ колоколовъ „Борисычами", приписываемыхъ, по толкованію другихъ, Борису Годунову, какъ иждивителю?). Въ послѣдствіи цѣлыя мѣстности пріобрѣтаютъ славу своимъ производствомъ колоколовъ, какъ напр., Валдай. Валдайцевъ до сихъ поръ „дразнятъ" въ народѣ „колокольниками".

Старинные русскіе колокола, сообразно своей величинѣ и назначенію, дѣлились на разныя категоріи, носившія каждая опредѣленное названіе. Были колокола: „вѣчевые", „набатные", „осадные", „поліелейные", „реуты" и проч.

Точно также различался, конечно, и колокольный звонъ. Былъ звонъ: „во вся", „толстый", „набатный", „красный", „малиновый", и т. д. При той любви къ колоколамъ, какую питали русскіе люди, искусство звонить выработалось въ цѣлую самостоятельную музыкальную отрасль; стали составляться ноты для разнообразныхъ звоновъ; изъ среды звонарей начали выдѣляться особенные искуссники и таланты. Церковный звонъ былъ регулированъ извѣстными общими правилами. Духовная власть заботилась о томъ, чтобы онъ совершался „по уставу и по преданію нашего великаго православія", „чинно и немятежно". Въ „Стоглавѣ" исправленію церковнаго звона посвящена почти цѣлая глава. Тамъ обстоятельно обозначены дни и часы, когда, какъ и поскольку звонить. Напр., относительно Москвы сказано, что въ ней надлежитъ „царскихъ ради служебниковъ, и торговыхъ ради людей, и больныхъ ради православныхъ христіанъ, какъ часъ ударитъ, звонити и пѣти

обѣдня на 2-мъ часу, а у Спаса на царскомъ дворцѣ, да у Спаса Смоленскаго, да у Николы чуд. у Каменнаго моста, звонити и пѣти обѣдня въ полчаса дни“.

Для иныхъ московскихъ и иногородныхъ церквей, слишкомъ ранній звонъ которыхъ не могъ безпокоить „царскихъ служебниковъ“ и пр., предписывалось „звонити по уставу и по преданію св. апостолъ и св. отецъ, ничтоже предтворяюще“... [91])

Церковный звонъ былъ связанъ въ представленіи русскаго человѣка со всѣми важнѣйшими событіями жизни личной и общественной. Каждая семейная и государственная радость, печаль и тревога сопровождались звономъ. Торжественные выходы царя, парадные встрѣчи и проводы, какъ и разные другія церемоніи государственнаго обихода возвѣщались и привѣтствовались колокольнымъ звономъ.

Любовь къ колокольному звону находила себѣ, между прочимъ, исходъ въ устройствѣ башенныхъ часовъ, съ замысловатымъ боемъ, вызванивавшимъ гармонически подобранные аккорды. Такіе часы существовали въ московскомъ Кремлѣ уже въ XV столѣтіи; въ XVII столѣтіи, при Алексѣѣ Михайловичѣ, они были уже весьма обыкновенны—находились при всѣхъ царскихъ дворцахъ и въ другихъ мѣстахъ. Въ штатѣ дворцовой службы состояло нѣсколько спеціальныхъ для этого дѣла мастеровъ—„часовниковъ“.

Часы этого рода ставились большею частью въ воротахъ—на башнѣ. Такъ, въ описи „переднихъ воротъ“ Коломенскаго дворца временъ Алексѣя Михайловича значится, что въ воротной башнѣ, въ верхней палатѣ ея стояли „часы желѣзные на взрубѣ„; отъ нихъ вела лѣстница къ колоколамъ, коихъ было девять: „восемь колоколовъ *перечасныхъ*, девятый боевой“. Они звонили по удару соотвѣтствовавшаго имъ числа молотовъ отъ часовъ. Такіе же часы были въ Измайловскомъ дворцѣ.

Въ московскомъ Кремлѣ описываемые часы были устроены сперва на одной Спасской башнѣ; но уже въ XVI столѣтіи ихъ имѣли также Тайницкая и Ризположенская башни. Всѣ они были съ „перечасьемъ“, т. е. съ колокольной музыкой. Строили ихъ сперва иностранцы, а впослѣдствіи, не хуже иностранцевъ, преуспѣвали въ этомъ дѣлѣ и русскіе мастера.

Къ сожалѣнію, неизвѣстно, какого устройства были въ старинной Москвѣ этого рода часы и какова была ихъ музыка...

„Шпильманская хитрость“ изъ за-моря.

„Не Пиндъ-ли подъ ногами зрю?
Я слышу чистыхъ сестръ музыку;
Пермесскимъ жаромъ я горю,
Теку поспѣшно къ оныхъ лику“.

* * *

„... волно ходіть, сідѣть, играть и въ томъ никто другому прешкодіть или уні-мать да не дерзнетъ“...

I.

Рѣзкій поворотъ русскихъ умовъ „по высочайшему указу".—Петровская реакція византійско-московской „тишинѣ" и смиренію. — Первый дебютъ Ѳедоры въ новой роли „на манеръ, какъ въ иноземныхъ странахъ."—Эстетическіе вкусы Петра В. и его отношенія къ музыкѣ.—Преподаваніе музыки и свѣтскости батогами и пощечинами.

„Когда нѣтъ *свѣта ученія*, нельзя быть доброму церкве поведенію, нельзя не быть нестроенію и многимъ, смѣха достойнымъ суевѣріямъ, еще-же и раздорамъ и пребезумнымъ ересямъ. Дурно многіе говорятъ, что ученіе виновное есть ересей"... [93])

Вотъ въ какомъ духѣ и какимъ языкомъ заговорили въ дни Петра I тѣ самые уста, что еще вчера вопіяли:

„Братіе, *не высокоумствуйте*, но въ смиреніи пребывайте, по сему-же и прочая разумѣвайте!"

Сообразно съ такимъ поворотомъ умовъ, „сіяніемъ величества окруженные науки и художества", по выраженію Ломоносова, принесли „избыточествующее изобиліе *многоразличныхъ удовольствій*, которыхъ прежде великаго Россіи Просвѣтителя предки наши не токмо лишались, но о многихъ и понятія не имѣли". [94])

Правда, какъ мы видѣли, московская Русь сильно попскусилась въ „высокоумничаньи" и въ „многоразличныхъ удовольствіяхъ" уже и въ XVII столѣтіи. Уже и тогда вліяніе Запада значительно проникло въ старинную русскую жизнь и порасшатало ея византійскія основы, но все это не было еще одобрено господствующимъ авторитетомъ—пробиралось ползкомъ и тайкомъ, какъ зловредная контрабанда... Контрабанда шла, положимъ, въ

широкихъ размѣрахъ и „досмотръ“ за нею становился все слабѣе и снисходительнѣе. Оставалось только—настежь отворить ей двери и открыто дозволить ея безпошлинный ввозъ, на законномъ основаніи. Это-то неизбѣжное, по историческому ходу, „разрѣшеніе“ было сдѣлано Петромъ. При немъ европейская цивилизація получаетъ не только свободный доступъ въ Россію, но водвореніе ея становится обязательнымъ и подгоняется понудительными, крутыми мѣрами нетерпѣливаго „Просвѣтителя“.

Какъ всегда бываетъ въ такихъ случаяхъ, новое направленіе на первыхъ порахъ сопровождалось безпощадной реакціей противъ старины, отрицаніемъ и преслѣдованіемъ всего, что мѣшало или съ горяча казалось только мѣшающимъ примѣненію и распространенію „новшествъ“.

На этомъ основаніи и вѣковая византійско-московская „тишина“, въ образѣ жизни и по отношенію къ общественно-эстетическимъ развлеченіямъ, смѣняется въ петровскіе дни безшабашнымъ разгуломъ. Былъ этотъ разгулъ и въ предшествовавшія времена, но не явный, не принципіальный. Какъ не была сомнительна и фиктивна тогдашняя „тишина“, но она составляла господствующее начало, „общее правило“, установленное и освященное вверху стоящимъ авторитетомъ. Теперь — наоборотъ — тотъ-же самый авторитетъ, открыто и смѣло разрушивъ старую аскетическую замкнутость, сталъ настойчиво требовать, вмѣсто смиренной „тишины“ и затворничества—широкаго общежитія и шумнаго „веселонравія“, на „манеръ какъ въ иноземныхъ странахъ“, вмѣсто отреченія отъ „гуденія“, „скаканія“ и „плясанія“, признававшихся „сатанинскими“, „хульными потѣхами“—обязательнаго и сугубаго пользованія ими...

Даже самые представители и хранители аскетическаго начала—монахи—объявляются, вдругъ, жестокими критиками и отрицателями его въ жизни гражданской.

„Думаютъ, окаяннiи, гремитъ противъ поклонниковъ старомосковскаго благочестія іеромонахъ Симеонъ Кохановскій: думаютъ, что веревки и желѣзныя цѣпи, которыми многіе лицемѣры, ханжи обмотуютъ себя и прельщаютъ простыя и незлобливыя сердца—думаютъ, глаголю, что пріятнѣйшіе суть Богу, паче свѣтлой кавалеріи, которая часто много жесточайшая и тягчайшая бываетъ, паче власяныхъ веревокъ... Мнятъ простые и никогда не слышавшіе евангельскаго благовѣстія, что извѣстнѣйшее спасеніе въ чер-

ной камилавкѣ или въ клобукѣ, нежели въ парикѣ, въ солдатской шляпѣ или въ простой мужицкой шапкѣ"... [95])

„Еще точію о нашихъ нѣкіихъ мудрецахъ вспомянемъ, мѣтко и язвительно высмѣиваетъ тѣхъ-же старовѣровъ другой монахъ— талантливый Ѳеофанъ Прокоповичъ: суть нѣціи (и далъ-бы Богъ, дабы не были многіе), или тайнымъ бѣсомъ льстиміи, или меланхоліею помрачаемы, которые таковаго нѣкоего въ мысли своей имѣютъ урода, что все имъ грѣшно и скверно мнится быти, что либо увидятъ чудно, весело, велико и славно, аще и праведно, и правильно и небогопротивно; напримѣръ: лучше любятъ день ненастливый, нежели ведро; лучше радуются вѣдомостями скорбными, нежели добрыми; самого счастья не любятъ и не вѣмъ, какъ то о самихъ себѣ думаютъ, а о прочихъ такъ: „аще кого видятъ здрава и въ добромъ поведеніи—то, конечно, не святъ; хотѣли-бы всѣмъ человѣкомъ быти злообразнымъ, горбатымъ, темнымъ"... [96])

И такія рѣчи, направленныя не въ бровь, а прямо въ глазъ старомосковскому аскетизму, начинаютъ громко и всенародно раздаваться съ церковной кафедры...

„Какой съ Божьей помощью, переворотъ!" какъ выражается г. Щедринъ...

Въ довершеніе искушенія, вверху стоящій авторитетъ, самъ, собственною персоною пустился открыто тѣшить себя, запретными дотолѣ, „многоразличными удовольствіями", обязывая въ то же время всѣхъ внизу стоящихъ слѣдовать его примѣру. Разумѣется, все молодое, свѣжее и подготовленное ранѣе къ воспринятію западной новизны, бросилось отъ всего сердца по стопамъ царственнаго „просвѣтителя" и превзошло самое себя, какъ говорится. Въ такихъ случаяхъ, обыкновенно, важенъ и труденъ первый шагъ, а тамъ уже того и смотри, какъ-бы дѣло не дошло до излишества, „до грѣха", какъ это и случилось съ нашимъ петровскимъ обществомъ очень скоро... Краснорѣчивому профессору элоквенціи, Тредьяковскому, не было никакой нужды поощрять своихъ современниковъ въ такомъ родѣ:

„Воспріимемъ съ радости полные стаканы,
Восплещемъ громко и руками,
Заскачемъ весело ногами,
Мы вѣрные граждане"!

„Воспріятіе“ стакановъ, плесканіе, скаканіе и всякія утѣхи широкой рѣкой разлились по православной Руси и въ такой сугубой степени, что заставляли удивляться намъ даже самихъ учителей нашихъ—европейцевъ.

Дѣйствительно, наше общество въ началѣ XVIII столѣтія, относительно пользованія „многоразличными удовольствіями“ жизни, напоминало купеческаго сынка, внезапно вышедшаго изъ подъ тяжелой родительской ферулы на полную свободу. Долгіе вѣка поста и открещиванья отъ всякой мірской „прелести“, по закону реакціи, наверстывались теперь безпросыпнымъ разгуломъ и ненасытной жаждой „свѣцкихъ“, дотолѣ—„срамотныхъ“ наслажденій. Все, что прежде считалось грѣховнымъ и постыднымъ, сдѣлалось теперь обязательнымъ, по указкѣ державнаго учителя. Правда, указкѣ приходилось нерѣдко удлинняться до сокрушительныхъ размѣровъ „дубинки“, чтобъ возбудить въ нѣкоторыхъ слишкомъ упрямыхъ ученикахъ,„ крѣпкихъ“ отжившей старинѣ, европейскіе эстетическіе вкусы; но это ужъ скорѣе зависѣло отъ нервной нетерпѣливости учителя. Возвратъ къ старинному аскетизму былъ уже невозможенъ и, рано или поздно, благочестивая Русь вырвалась бы на свѣжій воздухъ, на улицу, изъ тѣсныхъ стѣнъ своихъ теремовъ, съ ихъ монастырскимъ обиходомъ. Петръ Великій только поторопилъ нѣсколько этотъ переходъ, давъ туза, въ видѣ поощренія, отечески-царственной рукою, застыдившейся съ непривычки, красавицѣ—Ѳедорѣ, при первомъ появленіи ея въ элегантномъ обществѣ кургузыхъ кавалеровъ общеевропейскаго салона...

Относительно, собственно, музыки и сценическаго искусства, Петръ, при введеніи ихъ, руководился не одними личными эстетическими вкусами, но и видами, отчасти, государственными.

Эстетикъ онъ былъ плохой, да, при его кипучей дѣятельности, у него и времени не хватало на то, чтобъ выработать въ себѣ и утончить вкусъ къ изящному. Хотя Бассевичъ утверждаетъ въ своихъ извѣстныхъ запискахъ, что „вкусъ императора во всѣхъ искусствахъ, даже тѣхъ, къ которымъ онъ не имѣлъ расположенія, отличался вѣрностью и точностью“ [97]); но этотъ отзывъ опровергается фактами и изреченіями самаго Петра.

Во время перваго своего путешествія за границу, въ 1697 г., Петръ былъ очень радушно принятъ курфирстиной ганноверской Софіей-Шарлоттой. Въ ея дворцѣ, въ Ганноверѣ, молодой царь

впервые сблизился съ образованными женщинами тогдашняго европейскаго высшаго свѣта и, судя по отзыву курфирстины, произвелъ на нихъ довольно пріятное впечатлѣніе. Самъ онъ тоже остался ими доволенъ и только находилъ, что „эти нѣмки чертовски жестки“, какъ ему показалось во время танцевъ съ ними. Изъянъ этотъ происходилъ отъ слишкомъ плотныхъ корсетовъ и, конечно, не былъ вовсе ужъ неисправимъ...

Угощая и развлекая высокаго гостя всѣмъ, чѣмъ можно, Софія-Шарлотта позвала для него, между прочимъ, итальянскихъ пѣвцовъ, которые и стали пѣть во время ужина. Петръ слушалъ ихъ съ „замѣтнымъ удовольствіемъ“ и потомъ наградилъ каждаго пѣвца изъ собственныхъ рукъ добрымъ стаканомъ вина, но отозвался что къ музыкѣ этого рода „большой охоты не имѣетъ“. [98])

Фактъ не „большой охоты“ царя къ изысканной музыкѣ подтверждаетъ, между прочимъ, историкъ Ф. Веберъ, который говоритъ, что Петръ, хотя и учреждалъ „оперы и комедіи“, но „самъ также мало находилъ удовольствія въ этихъ зрѣлищахъ, какъ и въ охотѣ“. [99]) Это подтверждаетъ и извѣстный Берхгольцъ.

Извѣстно также, что царь терпѣть не могъ музыки на торжественныхъ, напр., обѣдахъ, отзываясь тѣмъ, что она мѣшаетъ вести застольный разговоръ. Кажется, изъ всѣхъ родовъ вокальнаго искусства онъ любилъ только церковное пѣніе, а изъ всѣхъ музыкальныхъ инструментовъ—одинъ барабанъ.

Еще въ дѣтствѣ, забавляясь своей „потѣшной“ ротой, Петръ взялъ на себя роль барабанщика. Игрой на этомъ нехитромъ инструментѣ онъ владѣлъ превосходно и нерѣдко упражнялся на немъ и въ позднѣйшее время, при разныхъ веселыхъ оказіяхъ, въ родѣ маскарадовъ, шутовскихъ свадьбъ и т. п. Современники разсказываютъ, что въ бытность свою въ Дрезденѣ, въ 1698 г., Петръ, на ужинѣ у Фюстенберга, развеселившись, взялъ у одного изъ стоявшихъ тутъ барабанщиковъ барабанъ и барабанилъ на немъ такъ искусно, что превзошелъ настоящаго барабанщика... [100])

Музыка и сценическое искусство, равно и всѣ другія общественныя увеселенія, разсматривались Петромъ, какъ одно изъ цивилизующихъ средствъ, и онъ вводилъ ихъ, по своему обычаю, „указами“ и предписаніями, въ качествѣ государственныхъ установленій, въ родѣ, напр., „ассамблеи“.

Давая мѣсто музыкѣ прежде всего въ воинскомъ дѣлѣ и въ

придворномъ обиходѣ для вящшаго престижа своего сана и власти, въ общественной жизни Петръ отводилъ музыкѣ роль преимущественно образовательную. Развитіемъ публичныхъ увеселеній и зрѣлищъ, устройствомъ разныхъ торжественныхъ, шумныхъ процессій, парадовъ и празднествъ, онъ хотѣлъ расшевелить общество, отучить его отъ затворнической тишины и спячки.

Графъ Бассевичъ говоритъ въ своихъ запискахъ, что такихъ празднествъ при петровскомъ дворѣ считалось въ году до тридцати, не считая экстраординарныхъ и случайныхъ. По свидѣтельству того же автора, „Царь находилъ, что зрѣлища въ большомъ городѣ полезны и потому старался пріохотить къ нимъ свой дворъ“.

Голиковъ подтверждаетъ этотъ отзывъ, говоря, что Петръ употреблялъ, „къ преображенію народа“, какъ средство: „театръ, балы, музыку; учреждаемыя вечеринки имѣли въ оное великое-жъ вліяніе; святки предъ новоустановляемымъ годомъ препровождаемы были въ подобныхъ-же веселостяхъ“. [101])

Дѣйствуя во всѣхъ своихъ начинаніяхъ круто и рѣшительно, Петръ поставилъ участіе во всѣхъ подобныхъ забавахъ въ непремѣнную обязанность боярамъ и служилому сословію, подъ страхомъ „дубинки“, пени и еще болѣе строгихъ взысканій.

Веберъ, утверждая, согласно съ другими историками, что Петръ заводилъ оперы и комедіи для образованія всеподданнѣйшей публики, и не жалѣлъ для этого ни денегъ ни „дубинки“, свидѣтельствуетъ съ своей стороны тономъ истаго культурменша, что „русскимъ какъ науки, такъ и музыку нужно вбивать и преподавать батогами, безъ чего они ничего себѣ усвоить не могутъ“. [102]) Добросовѣстный историкъ съ точностью воспроизвелъ даже, при этомъ, самый процессъ „преподаванія“ эстетики батогами...

Несомнѣнно одно, что при введеніи заморской музыки въ тѣ стремительныя времена дубинкѣ и батогамъ работы было не мало. Ни съ артистами, ни съ зрителями не церемонились.

Желябужскій въ своей хроникѣ передалъ намъ такой, напр., характеристическій фактъ: подъячій „Григорій Камынинъ битъ плетьми за то, что бывъ записанъ въ славленье, да не ѣздилъ“... [2]) Здѣсь говорится о святочномъ „славленьи“, которое Петръ аккуратно совершалъ каждый годъ, въ сопровожденіи всего двора; но объ этомъ послѣ...

Читая теперь все это, начинаешь понимать сѣтованіе Бильфельда, что „Петръ Великій имѣлъ *ужасный трудъ,* чтобъ россіянъ сравнять съ другими народами и долженъ былъ принуждать ихъ, чтобъ они бороду брили и учились механическимъ художествамъ. Сей способъ былъ нуженъ у грубаго еще народа: надобно истреблять силою невѣжество"... [103])

Такъ смотрѣлъ на дѣло и на свою миссію и самъ Петръ, какъ это онъ не разъ высказывалъ, и потому въ его жестокихъ мѣрахъ скорѣе слѣдуетъ винить вѣкъ, чѣмъ его лично. Онъ дѣйствовалъ такъ въ силу принципа, и не стѣснялся не только съ какими нибудь мелкими подъячими, но и съ самыми высокопоставленными царедворцами и любимцами. Георгъ Корбъ разсказываетъ, что въ 1698 г., во время бала у датскаго посла, „Алексашка (Меньшиковъ), будучи при саблѣ, пустился плясать съ дамами". Царь, здѣсь присутствовавшій, увидѣвъ нарушеніе салонныхъ приличій любимцемъ, „напомнилъ ему пощечиной, что съ саблями не пляшутъ, отъ чего у него сильно кровь брызнула изъ носа". [104])

Вообще Петръ въ этомъ отношеніи былъ вполнѣ демократиченъ и уравнивалъ своей царственной дланью всѣ сословія. Его никакъ нельзя было упрекнуть въ томъ, чтобъ его суровая „муштра" была снисходительнѣе къ представителямъ „бѣлой кости", чѣмъ къ „подлому" сословію. Онъ даже съ иностранцами, и иногда очень знатными и чиновными, обходился съ такой-же непринужденностью, какъ и съ своими вѣрноподданными. Если вѣрить Нейгебауеру, однажды, въ 1700 г., на пирушкѣ, „генералъ и польскій посланникъ, баронъ Ланге, былъ пожалованъ отъ царя собственноручно ударами и пр., и пр., за то, что не дозволялъ надъ собою шутить царскому любимцу, нѣкоему пирожнику, по имени Александру Меншенкопфу (Menschenkopff)"... [105])

О насмѣшкахъ и шуткахъ Петра, иногда невозможно фамильярныхъ, циническихъ и просто жестокихъ, которыя онъ позволялъ себѣ съ высокопросвѣщенными иноземцами—хорошо знаютъ любители анекдотической исторіи...

II.

Передъ выходомъ изъ терема.—Музыкальные вкусы москвитянъ при Петрѣ В.—Иноземные музыканты и комедіанты въ Москвѣ.—„Комедійный театрумъ".—Вербовка артистовъ за неволю.—Нравы и общественное положеніе артистическаго сословія въ Россіи при Петрѣ В.

Въ одинъ прекрасный іюльскій вечеръ 1698 г., австрійскій посолъ Гваріентъ, находясь въ Москвѣ, отправился въ село Измайловское, чтобы „насладиться видомъ этихъ волшебныхъ мѣстъ". Измайлово служило лѣтней государевой резиденціей и многочисленная тогда царская семья вела тамъ спокойную, уединенную жизнь, по дачному. Гваріентъ привезъ съ собою своихъ музыкантовъ — трубачей, чтобы „гармоническую мелодію инструментовъ соединить съ пріятнымъ звукомъ тихаго шелеста вѣтра".

Можетъ быть, у него былъ и другой умыселъ, уже чисто дипломатическаго свойства; но такъ или иначе, ему удалось прислужиться „гармонической мелодіей" измайловскимъ обитателямъ. Случилось такъ, что въ то именно время, когда посолъ совершалъ свою прогулку, въ рощѣ гуляли царевичъ и царевны. Услышавъ неожиданно музыку, они такъ пріятно были поражены этимъ сюрпризомъ, что остановились, хотя и возвращались уже во дворецъ. „Музыканты, разсказываетъ очевидецъ, видя, что ихъ слушаютъ и что игра ихъ нравится, старались играть еще пріятнѣе"... „Августѣйшія особы съ четверть часа слушали симфонію музыкальныхъ инструментовъ" и похвалили искусство артистовъ. [106])

Сцена эта весьма характеристична, въ сопоставленіи ея съ старомосковскими требованіями „тишины" и придворнаго этикета Если царевны, тогда еще подчинявшіяся теремному затворничеству, не затрудняются являться на глаза мужчинъ, да еще иностранцевъ, и четверть часа слушаютъ ихъ „нечестивую" музыку, то изъ этого можно видѣть, насколько все русское общество было уже въ то время подготовлено къ воспринятію цивилизаціи и европейскаго искусства.

Впрочемъ, примѣръ женской эмансипаціи въ этомъ родѣ еще

ранѣе показала царевна Софья. Въ дни ея регентства, по извѣстіямъ Штелина, на придворномъ театрѣ игрались иногда разныя оригинальныя и переводныя пьесы, въ числѣ послѣднихъ—даже Мольеровъ „Médecin malgrè lui". Въ исполненіи ихъ принимала участіе сама Софія съ своими придворными. [107]) Говорятъ даже, что она сама сочинила какую-то драму.

По словамъ Корба, москвитяне, въ его бытность въ Россіи, хотя и не имѣли свѣдѣній въ музыкѣ, но тѣмъ не менѣе „музыкальное согласіе" ихъ плѣняло. За одно только онъ не хвалитъ ихъ: артисты имъ нравятся, говоритъ онъ, только до тѣхъ поръ, пока играютъ, но чуть дѣло доходитъ до вознагражденія за ихъ искусство, то „въ москвитянахъ пробуждается скупость и они ни за что не соглашаются покупать удовольствіе, продолжающееся только нѣсколько часовъ, на годичные расходы". [108])

Такой взглядъ держался въ нашемъ обществѣ очень долго, потому что на искусство всѣ смотрѣли, какъ на праздное занятіе, какъ на игрушку, не приносящую никакой матеріальной и нравственной пользы... Въ 1703 г. московскіе дворцовые артисты „били челомъ" о своей великой „скудости", что они, „ходя въ Нѣмецкую слободу по вся дни, платьемъ и обувью обносились и испрохѣлись"... [109]) Если въ такомъ жалкомъ положеніи находились придворные артисты, состоявшіе на жалованьи, то можно судить, въ какой „скудости" пребывали „вольные", зависѣвшіе отъ щедрости случайныхъ покровителей.

Есть много указаній, что иностранные музыканты, комедіанты и разные другіе искусники были уже не рѣдкостью въ Москвѣ и до путешествія Петра Великаго за-границу. Центромъ для нихъ служила московская Нѣмецкая слобода, въ которой частымъ гостемъ бывалъ молодой царь и гдѣ нѣмцамъ въ то время жилось льготно и весело. Тамъ постоянно устраивались разныя, на заморскій ладъ, фестивали, балы, вечеринки, гулянья и т. под. Даже самые похороны московскіе нѣмцы, по словамъ Корба, справляли „словно свадьбу"—такъ весело. Наѣзжавшіе въ Москву иностранные послы придавали этимъ увеселеніямъ блескъ и живость. Къ тому-жъ, по обычаю, у каждаго посла въ свитѣ бывала своя музыка, которою онъ охотно тѣшилъ мѣстное общество при всякомъ удобномъ случаѣ. Напр., музыка Гваріента очень нерѣдко игрывала въ московской кирхѣ, во время литургіи, а также въ Марьи-

ной рощѣ на Яузѣ, въ часѣ разстоянія отъ Москвы, гдѣ нѣмцы собирались „для развлеченія души въ невинныхъ играхъ, подъ сѣнію деревъ“... А однажды, въ день именинъ Гваріента, музыка его, своей „усладительной симфоніей“, подняла съ постелей всѣхъ сосѣдей посольскаго дома: „всѣ были пріятно поражены звуками музыки, заигравшей ночью, въ столь необыкновенное для москвитянъ время“.

Если вѣрить Корбу, то уже въ 1698 г. въ Москвѣ музыка составляла необходимую принадлежность празднованія, напр. Рождества Христова. „Въ домахъ всѣхъ купцовъ и богатѣйшихъ москвитянъ и нѣмецкихъ офицеровъ, говоритъ онъ, воспѣвали хвалы родившемуся Богу, при звукахъ музыки, нанятой хозяевами за большія деньги“. Послѣ-же всѣхъ этихъ пѣснопѣній, высшее общество собиралось въ домѣ Лефорта, гдѣ „имѣло для своего удовольствія пріятнѣйшую музыку, угощеніе и танцы“.

Въ то время нѣкоторые изъ знатныхъ бояръ имѣли уже свои домашніе оркестры, какъ можно судить по извѣстію Корба, что князь Голицынъ, принимая Гваріента у себя на дому, „приказалъ своимъ музыкантамъ, для развлеченія гостей, разыгрывать различныя пьесы“. Музыканты эти были, впрочемъ, не русскіе, а „природные поляки“.

Русскихъ музыкантовъ на европейскій ладъ тогда, конечно, не могло быть еще много, что доказывается, между прочимъ, слѣдующимъ оригинальнымъ фактомъ.

Въ 1699 г. бранденбургскій посланникъ привезъ съ собою въ Москву хоръ мальчиковъ-музыкантовъ (гобоистовъ). Петру они такъ понравились, что онъ уговорилъ учителя ихъ продать ему весь хоръ. Тотъ согласился на эту сдѣлку и продалъ Царю своихъ учениковъ за 1200 золотыхъ. [110])

На этотъ предметъ Петръ, вообще, не скупился и не пропускалъ ни одного удобнаго случая завести въ Россіи музыкально-сценическія учрежденія. Особенно много содѣйствовалъ ему въ этомъ отношеніи нѣкто Иванъ Сплавскій, увѣковѣчившій свое имя въ исторіи русскаго театра.

Сплавскій былъ комедіантъ и поступилъ „на службу“ къ царю въ 1698 г. Что онъ дѣлалъ до 1701 г.—неизвѣстно. Въ этомъ-же году его отдали въ вѣдѣніе посольскаго приказа и отправили заграницу для вербованія въ Москву актеровъ, пѣвцовъ и музыкан-

товъ. На расходы ему было выдано 200 р., да женѣ его съ дочерью, на время его отсутствія, положили по 5 руб. въ мѣсяцъ.

Сплавскій договорилъ въ Данцигѣ какого-то Ягана-Кунішта съ его труппой за 5000 ефимковъ въ годъ, причемъ Яганъ контрактомъ обязывался: „Царскому Величеству всѣми вымыслами, потѣхами угодить, и къ тому всегда доброму, готовому и должному быти“. Съ своей стороны, правительство обязывалось построить для театра зданіе и снабдить труппу всѣмъ необходимымъ для комедійнаго дѣла. Всѣ требованія Куншта были удовлетворены и, въ 1702 г. онъ отстроилъ въ Москвѣ, на Красной площади, „комедіальную деревянную храмину“, а въ ней „театрумъ, и хоры, и лавки, и двери, и окна“, и т. д. Тогда же начались и спектакли *). Кромѣ того, пока строилась эта храмина, были сдѣланы временный комедійный театрумъ и хоры въ Лефортовскомъ домѣ. Самъ Куништъ сталъ писаться „директоромъ Его Царскаго Величества комедіантовъ“.

Ставились тогда на этомъ „театрумѣ“ разныя пьесы на случай (pièces de circonstance), сочиняемыя самимъ Куништомъ по заказу и очень спѣшному, такъ что онъ жаловался: „никакой-де комедіантъ на свѣтѣ вовсе новую, невиданную и неслыханную комедію въ недѣлю на письмо изготовить и въ 3 недѣли сказать и дѣйствовать не можетъ“. Вообще, театральное дѣло у Куншта, кажется, не особенно клеилось. Онъ былъ недоволенъ и имъ были недовольны. Съ своими актерами жилъ онъ не въ ладу, жаловался на ихъ лѣность и разгульную жизнь, а они, съ своей стороны, обвиняли его въ дурномъ съ ними обращеніи и въ томъ, что онъ „роскоши имѣетъ многія“ и дѣла имъ никакого не даетъ.

Въ 1703 г. Куништъ умеръ, и его мѣсто заступилъ комедійный мастеръ Артемій Фюрстъ, у котораго тоже дѣло не спорилось. На него, между прочимъ, былъ поданъ доносъ, что онъ не занимается обученіемъ актеровъ, а потому „которыя комедіи они, комедіанты, выучили, и тѣ комедіи, за нерадѣніемъ его въ комплиментахъ и недознаніемъ въ рѣчахъ, дѣйствуютъ нетвердо, для того, что онъ иноземецъ, ихъ русскаго поведенія не знаетъ“...

*) Приводимъ для любопытныхъ нѣсколько названій игравшихся у насъ тогда пьесъ: „О честномъ измѣнникѣ, въ ней первая персона Арцухъ-Фридрихъ фонъ Поплей“; „Донъ-Педро, почитанный шляхтичъ, и Аммарамисъ, дочь его“; „Прельщенный любящій“; „Тюрмовый заключенникъ или Принцъ Пикель Гярингъ“; „Сципій Африканскій“ и проч.

Никакихъ нѣтъ извѣстій, были ли при этой труппѣ особые музыканты въ первое время ея пребыванія въ Москвѣ. Можно думать, что не были, потому что, по свѣдѣніямъ Пекарскаго, въ 1705 г. для театральныхъ представленій были выписаны изъ за границы музыканты вновь. Въ первый разъ ихъ вызвали изъ Гамбурга, чрезъ иноземца Матвѣя Паппа, въ числѣ 7 человѣкъ, изъ нихъ двоимъ назначалось жалованье по 140, а остальнымъ по 114 руб. въ годъ. Въ другой разъ было нанято еще четыре музыканта, съ жалованьемъ по 150 руб. въ годъ каждому, что прежнихъ побудило просить о сравненіи въ платѣ съ послѣдними [111]).

Съ самаго начала заведенія „комедіальной храмины", Царь обязывалъ иностранцевъ-антрепренеровъ обучать театральному искусству, танцамъ и музыкѣ, „съ добрымъ радѣніемъ и всякимъ откровеніемъ", русскихъ учениковъ, выбранныхъ изъ приказныхъ подъячихъ.

Учителя были не особенно довольны прилежаніемъ и поведеніемъ своихъ учениковъ. Куништъ жаловался, что они являлись на спектакли несвоевременно и не берегли театральные костюмы. Да и трудно было требовать добросовѣстнаго отношенія къ искусству отъ людей, приставленныхъ къ нему не по призванію и доброй охотѣ, а по приказу и неволѣ. Такъ, въ ученіе къ Куншту были отданы по „наряду" подъячіе изъ разныхъ приказовъ, а именно: изъ ратуши 10 чел.; изъ сибирскаго приказа—3; изъ монастырскаго—2; изъ помѣрной—1, да „изъ посадскихъ, а былъ въ истопникахъ"—1.

Изъ за этого своеобразнаго способа вербованія возникло тогда даже курьозное дѣло. Иностранный докторъ Бидлоо, принятый въ русскую службу, по незнанію русскаго языка, пользовался услугами толмача, который былъ „приданъ ему", по распоряженію Головина. Въ одно прекрасное утро у доктора отняли толмача приказные дьяки и „велѣно ему быть у музыкантовъ". Бидлоо отправился въ приказъ и сталъ говорить дьякамъ, что ему безъ толмача никакъ невозможно обойтись; но они отвѣчали ему, чтобъ онъ „другаго толмача сыскалъ, какъ и другіе доктора своихъ держатъ". „По ихъ выходитъ, жаловался Бидлоо Головину, что музыканты исправляютъ дѣло Его Величества, а я только свое. Прошу ваше превосходительство, чтобъ какъ прежде, такъ и теперь я *сравненія* съ музыкантами не имѣлъ". [112])

Доктору, очевидно, такое сравненіе казалось очень обиднымъ, да и дѣйствительно, званіе музыканта и, вообще, артиста—мало представляло почетнаго въ то время. Это зависѣло, сколько отъ существовавшихъ въ обществѣ взглядовъ, столько же и отъ низкаго уровня нравственности и образованія самихъ артистовъ.

Разумѣется, вербуя описаннымъ способомъ артистовъ, ихъ не спрашивали—хотятъ-ли они этого и чувствуютъ-ли какое нибудь влеченіе къ музамъ, какъ неизвѣстно и то, чѣмъ именно руководилось начальство при своемъ выборѣ въ данномъ случаѣ?

Относительно этого предмета Веберъ сохранилъ намъ нѣсколько любопытныхъ нравоописательныхъ штриховъ.

„Если у генерала, разсказываетъ онъ, остался какой нибудь молодой парень или уже и пожилой, котораго нужно обучить полковой музыкѣ, то такого, хотя-бы онъ никогда не слыхивалъ никакой музыки и не имѣлъ къ ней ни малѣйшей способности, отдаютъ на извѣстное время къ учителю для обученія церковному пѣнію, менуэтамъ и пр. Если же учащійся въ это время ничего не успѣлъ, то его бьютъ батогами, ради исправленія, до тѣхъ поръ и такъ часто, пока онъ не научится и не станетъ играть. Также поступаютъ они и во всѣхъ дѣлахъ своихъ“... [113])

Ничего нѣтъ мудренаго, что музыканты, послѣ такой школы, и выучившись играть, все-таки играли „безъ всякаго искусства“, катъ свидѣтельствуетъ о первыхъ русскихъ музыкантахъ тотъ-же историкъ. Нечего удивляться и тому, что тогдашнее наше артистическое „сословіе“ отличалось дикостью и необузданностью нравовъ, пьянствомъ и разгуломъ.

Тотъ-же Веберъ видѣлъ въ 1714 г., на Пасхѣ, въ Петербургѣ, придворныхъ пѣвчихъ, которые открыто безчинствовали въ „царевомъ кабакѣ“. Перессорившись между собою, они „съ такимъ усердіемъ колотили другъ друга большими коромыслами по заушью, что нѣкоторыхъ замертво снесли“. Просвѣщенному нѣмцу эта сцена показалась „очень дикой“...

Что касается русскихъ театральныхъ артистовъ того времени, то объ ихъ буйныхъ нравахъ сохранился прелюбопытный докладъ отъ 1705 г. боярину Головину, въ вѣдѣніи котораго находились придворные театръ и музыка.

Оказывалось, по словамъ доклада, что „ученики комедіанты русскіе“, сомоправно вооружаясь шпагами, „непрестанно по го-

стямъ въ нощныя времена ходя, пьютъ. И въ рядѣхъ у торговыхъ людей товары емлютъ въ долги, а денегъ не платятъ. И всякіе задоры съ тѣми торговыми и иныхъ чиновъ людьми чинятъ, придираясь къ безчестію, чтобы съ нихъ что взять нахально... И для тѣхъ взятковъ ищутъ безчестій своихъ и тѣхъ людей волочатъ и убыточатъ въ разныхъ приказѣхъ... И, взявъ съ тѣхъ людей взятки, мирятся, не дождидаясь по тѣмъ дѣламъ указу, а инымъ торговымъ людямъ бороды рѣжутъ для такихъ же взятковъ. И въ томъ на тѣхъ комедіантовъ разныхъ чиновъ людей сложенное многое челобитье. А комедій, которыя по приказу боярина Θеодора Алексѣевича (Головина) велѣно имъ списывать, писать не хотятъ, а тѣ комедіи для лучшаго обученія належитъ имъ списывать... А въ посольскомъ приказѣ тѣмъ комедіантамъ вышеупомянутыхъ непристойныхъ дѣлъ чинить заказываютъ, однакожъ, они тотъ приказъ презираютъ и чинятся во всемъ непослушны"...

Особенно жаловался докладъ на нѣкоего комедіянта Василея Телепкова (онъ же Шмага пьяный), который, кромѣ вышеописанныхъ „художествъ" съ „торговыми людьми", чинилъ сопротивленіе, „задоръ и брань" и съ начальствомъ. Когда изъ посольскаго приказа послали ему предостереженіе вести себя напредки благочиннѣе, то Василій „говорилъ съ великимъ крикомъ, что онъ никого не слушаетъ и не боится, и судить его не кому, и притомъ многія противныя слова говорилъ".

Конечно, раба Божія упрятали въ „мѣсто злачно и прохладно". Донося объ этомъ, докладъ успокоивалъ Θедора Алексѣевича, что „дѣйствіе комедійное за нимъ-де (Шмагой) не станетъ, потому что не во многихъ комедіяхъ дѣйство ево есть, и дѣла за нимъ мало, только безчестья много".

Исчисливъ такимъ образомъ всѣ безчинства Шмаги и ему подобныхъ артистовъ, докладъ заканчиваетъ вопросомъ:

„И о тѣхъ ослушникахъ и безчинникахъ что чинить?"

Бояринъ Головинъ, которому подлежало это дѣло, прислалъ рѣшеніе помянутаго „комедіанта пьянаго Шмагу, взявъ въ приказъ, высѣчь батоги, да и впредь его, также и иныхъ, буде кто изъ нихъ явитца въ какомъ плутовствѣ, по тому же чинить наказаніе, смотря по винѣ, кто чего достоинъ"...

По этимъ нѣсколькимъ рельефнымъ штрихамъ можно судить,

каковы были у насъ эти питомцы музъ и Апполона въ то „доброе старое“ время!

Не лучше, впрочемъ, вели себя у насъ и иностранные артисты, привезенные Кунштомъ. Они также пьянствовали, буйствовали и небрегли своимъ дѣломъ.

Матеріальное положеніе тогдашняго русскаго артиста тоже было незавидное. Мы упоминали выше, какъ они „били челомъ“ о томъ, что въ конецъ „обносились и испроѣлись“. Это было въ 1701 г. Царь тогда-же приказалъ выдать имъ на годъ—100 руб. Неизвѣстно, на сколько человѣкъ выдана была эта сумма; но, во всякомъ случаѣ, она была очень ничтожна. Забывалъ объ исправномъ содержаніи своихъ артистовъ и антрепренеръ Фюрстъ. Въ 1705 г. царю жаловались на него двѣ артистки, фрау Папенкампфъ и дѣвица фонъ-Вилихъ, что онъ, обязавшись платить первой 300 р., а второй—150 р. въ годъ, и получая на это деньги изъ казны—жалованья имъ того не платилъ...

Получая ничтожное содержаніе, да и то неисправно, артисты волей неволей вынуждены были изыскивать себѣ пропитаніе, какъ засвидѣтельствовалъ выше цитированный „докладъ“, беззаконными путями. Объ этомъ упоминаетъ также и Берхгольцъ. По его разсказу, о представленіяхъ въ дворцовомъ театрѣ царицы Прасковьи афиши разносили по знатнымъ домамъ сами актеры. Одинъ изъ нихъ, побуждаемый вѣроятно нуждою, вздумалъ извлекать изъ этого выгоду, выпрашивая деньги за афиши, за что, бѣднягу, жестоко наказали 200 ударами батоговъ. Того-же дня вечеромъ онъ игралъ роль короля и, герцогиня мекленбургская (дочь царицы Прасковьи), смѣясь, разсказала гостямъ объ этомъ „забавномъ“ приключеніи... Берхгольца сильно удивило еще то обстоятельство, что съ выдраннымъ „королемъ“ не женировались въ тотъ-же вечеръ играть вмѣстѣ „княжны и благородныя дѣвицы“. [114])

Бывали и такіе казусы, что артистамъ свыше разрѣшалось учинить надувательство съ публикой. Такъ, нѣкій артистъ объявилъ, однажды, афишами по городу, что онъ покажетъ удивительныя штуки и фокусы, ктомужъ, въ присутствіи царской фамиліи. Натурально, публики привалило на спектакль множество, и—вдругъ, открывается занавѣсъ, выходитъ распорядитель и извѣщаетъ зрителей, что никакого спектакля не будетъ, ибо сегодня-де 1-е апрѣля... Деньги обманутымъ зрителямъ не были возвращены и они

не смѣли роптать на это, потому „шутка“ была устроена „по высочайшему повелѣнію“...

Петръ, обыкновенно, каждаго 1-го апрѣля отпускалъ какую-нибудь шутку въ подобномъ родѣ...

III.

Отсутствіе въ петровскомъ обществѣ главнаго условія для развитія изящнаго искусства.—Подражательность и пренебреженіе къ народному элементу.—Плохое состояніе театра и музыки.—Нескончаемыя празднества и ликованія.—Маскарадная музыка.—Пѣніе и музыка на тріумфахъ и похоронахъ.

Всѣ иностранцы, наблюдавшіе первые неувѣренные шаги, да еще изъ подъ „дубинки“, петровскихъ „птенцовъ“ (они же „стадо неразумныхъ животныхъ“, по выраженію самого Петра [115]) на поприщѣ европейской науки, европейскаго искусства и общежитія, не скрываютъ злой ироническиой улыбки... И иронизировать было надъ чѣмъ—нечего грѣха таить!

Общество, которое по указу училось „тѣлесному благолѣпію и комплиментамъ чиномъ французскимъ и нѣмецкимъ“, которое собиралось для препровожденія времени по барабанному бою и предписаніямъ полиціймейстера (на ассамблеи), которое, наконецъ, во всѣхъ проявленіяхъ своей жизни подчинялось правительственной волѣ, буквѣ регламентовъ и артикуловъ, не могло содѣйствовать истинному процвѣтанію искусствъ на своей почвѣ. Развитіе „свободныхъ“ искусствъ возможно только при свободномъ же развитіи общественной жизни. А строго говоря, въ Россіи, во время Петра Великаго, да и позднѣе, общественной жизни вовсе еще не было—былъ только ея декорумъ, ея внѣшняя формальная оболочка. Вмѣсто свободныхъ, органически развивающихся изъ внутренней интеллектуальной потребности, общественныхъ отношеній, существовали

отношенія чисто-служебныя, подчиненныя и вынужденныя верховной властью, и, вмѣсто общественныхъ учрежденій, заводились какія-то своего рода „присутственныя мѣста“, какіе-то увеселительныя экзерциръ-гаузы, куда граждане сгонялись по наряду, для того чтобы, по наряду же и подъ блюстительнымъ окомъ власти, „ходить, сидѣть, играть“ и пр.

При такомъ порядкѣ, искусства, въ особенности такія, какъ театръ и музыка, естественно не могли имѣть ни жизненности, ни почвы. Это были поддѣльные цвѣты безъ корней и запаха, сфабрикованные на скорую руку съ иноземнаго образца и совершенно лишенные духа и характера народности. Поэтому-то, исторія русской музыки, какъ петровскаго времени, такъ и всего почти XVIII столѣтія, есть въ сущности исторія раболѣпнаго подражанія и заимствованія съ чужа, съ одной стороны, и, съ другой—систематическаго пренебреженія сокровищами народной „пѣсни“, считавшейся „подлой“, какъ все народное...

Петровскій періодъ грѣшилъ тѣмъ-же, въ сущности, грѣхомъ, что и московскій, да еще въ превосходной степени, именно — отчужденностью отъ народа и отрицательнымъ отношеніемъ къ его исконнымъ бытовымъ основамъ, къ его поэзіи и преданію. Разница была только въ томъ—и къ пользѣ петровскаго періода—что Москва отрицала народный элементъ во имя сухаго и неподвижнаго византизма, тянула назадъ, а Петербургъ все-таки стремился впередъ — во имя живаго, прогрессивнаго „западничества“. Самая же отчужденность отъ всего народнаго шла преемственно, какъ бы по наслѣдству, и только въ петровскіе дни достигла своего зенита, своего крайняго выраженія.

Идя этимъ путемъ, представители русскаго „вверху стоящаго“ общества XVIII столѣтія дошли, какъ увидимъ впослѣдствіи, до того, что стали стыдиться имени русскаго, стали разучиваться говорить на родномъ языкѣ, считая его „подлымъ“, оскверняющимъ „шляхетныя“ уста европейски-образованнаго человѣка.

Петръ, быть можетъ, не потому только, что считалъ своихъ подданныхъ „стадомъ неразумныхъ животныхъ“, но, главнѣе, потому, что нашелъ ихъ вовсе не подготовленными къ отправленію разнообразныхъ службъ, профессій и художествъ „на манеръ какъ въ иноземныхъ странахъ“, во всемъ заискивалъ у „нѣмцевъ“,

звалъ ихъ къ себѣ на службу и ихъ руками созидалъ на нѣмецкій же ладъ „новую" Россію.

Такимъ же образомъ онъ поступалъ и въ дѣлѣ музыкально-сценическаго искусства.

Спустя нѣсколько лѣтъ, послѣ приглашенія въ Москву нѣмецкой труппы Куншта, не смотря на то, что съ ея прибытіемъ сталъ образовываться артистическій классъ изъ среды русскихъ, царь хлопочетъ о приглашеніи изъ за моря новыхъ артистовъ —„нѣмцевъ". Такъ, въ 1720 г. онъ заводитъ переписку съ Ягужинскимъ, бывшимъ тогда въ Вѣнѣ, о наймѣ „компаніи комедіантовъ, которые умѣютъ говорить по славянски и по чешски". Предполагалось, помощію этой „компаніи" давать спектакли на понятномъ для русской публики языкѣ... До такой степени свои, русскіе артисты, признавались неспособными и неумѣлыми! „Хотя русскіе, замѣчаетъ по этому поводу Веберъ, пытались *сами* завести у себя театральныя зрѣлища, но попытки эти до сихъ поръ были *очень плохи*"... И такой взглядъ тогда раздѣлялся въ Петербургѣ, конечно, не одними нѣмцами.

Что тогдашнія русскія попытки по части театра и музыки были „очень плохи", а русскія артистическія силы весьма слабы и неискусны—это само собой разумѣется и подтверждается отзывами иностранцевъ.

„Какъ ни велики были успѣхи, сдѣланные Россіей на пути просвѣщенія въ царствованіе Петра Великаго, говоритъ Бассевичъ, но они не коснулись еще преобразованія русскаго театра. Въ то время (авторъ писалъ это въ 1723 г.) въ Москвѣ былъ театръ, но варварскій, какой только можно себѣ вообразить, и посѣщаемый поэтому только простымъ народомъ (?) и, вообще, людьми низкаго званія". Далѣе онъ говоритъ, что дававшіяся тогда безконечныя „драмы" (мистеріи) перемежались, въ антрактахъ, шутовскими интермедіями, „въ которыхъ не скупились на пощечины и палочные удары". По его же словамъ, царевна Наталія, любимая сестра Петра, сама сочинила двѣ, три пьесы „довольно хорошо обдуманныя", но „за недостаткомъ актеровъ онѣ не были поставлены на сцену". [116]) Впрочемъ, Бассевичъ былъ не высокаго мнѣнія и о бывшихъ тогда въ русской службѣ нѣмецкихъ актерахъ.

То же самое говоритъ о московскихъ зрѣлищахъ и Берхгольцъ, одновременно пребывавшій въ Россіи съ Бассевичемъ въ 20-хъ го-

дахъ XVIII столѣтія. По его отзыву, тогда у насъ по увеселительно-сценической части „все было плохо“, за весьма рѣдкими пріятными исключеніями.

Между тѣмъ, изучая эпоху Петра Великаго, особенно послѣдніе годы его царствованія, съ перваго взгляда кажется, что русское общество никогда не обнаруживало столько меломаніи—пристрастія къ зрѣлищамъ и музыкѣ, какъ въ это время. Празднества длились чуть не по цѣлымъ мѣсяцамъ въ подрядъ и въ нихъ обязательно принимало участіе все общество. Звуки волторнъ и гобоевъ—любимѣйшихъ въ то время инструментовъ—оглашали туманный воздухъ болотистаго „парадиза“, какъ называлъ Петръ свою юную столицу, почти изо дня въ день. Кромѣ того, что безъ музыки не обходился ни одинъ пиръ, ни одно торжество, она была принадлежностью всѣхъ загородныхъ гуляній, катанья на водѣ и т. под.

Вообще сказать, употребленіе музыки было тогда несравненно чаще, шумнѣе и разнообразнѣе, чѣмъ въ позднѣйшія эпохи, точно Русь, послѣ долгихъ годовъ „тишины“, наверстывала теперь потерянное время.

Мы уже говорили, что при Петрѣ Великомъ было очень много „высокоторжественныхъ“ дней, не считая экстраординарныхъ празднествъ, которые, хотя праздновались крайне однообразно и носили отпечатокъ казенщины, по „гуденія“ и шуму бывало на нихъ всегда до излишества. Это можно заключить, между прочимъ, по любопытному описанію Берхгольца празднованія въ 1721 г. заключенія ништадтскаго мира, празднованія, которое длилось болѣе двухъ недѣль.

Торжество началось оглушительной пальбой изъ пушекъ и ружей. Затѣмъ, по всѣмъ петербургскимъ улицамъ „до поздней ночи объявляли о мирѣ при звукахъ литавръ и трубъ“. Литавры для этого случая были покрыты бѣлою тафтою, а трубачи и сопровождавшіе ихъ всадники имѣли бѣлыя повязки черезъ плечо и держали бѣлое знамя съ изображеніемъ масличной вѣтви и лавровъ...

„Въ нашихъ ушахъ эта музыка отзывалась какъ-то тяжело и непріятно“, замѣчаетъ Берхгольцъ и—это не потому только, что музыканты, можетъ быть, играли плохо, а дѣло въ томъ, что августѣйшаго повелителя автора, герцога голштинскаго Карла Фридриха, обиднымъ манеромъ забыли при заключеніи мира. Къ довершенію досады герцога и его свиты, въ полдень на его дворъ „со-

брались всѣ литаврщики, трубачи, гобоисты и барабанщики“ находившихся въ Петербургѣ полковъ и „неожиданно, говоритъ Берхгольцъ, привѣтствовали насъ музыкою на заключеніе мира, что намъ было вовсе непріятно“, а герцогу, вѣроятно, тѣмъ паче, потому что „стоило еще и денегъ“. Послѣ этого всѣ музыканты, „по здѣшнему старинному обычаю, продолжаетъ Берхгольцъ, раздѣлились на партіи, чтобы быть съ своимъ поздравленіемъ у всѣхъ вельможъ въ одно время“.

Въ тотъ-же день герцогъ получилъ приглашеніе участвовать въ увеселительномъ катаньѣ по Невѣ и, „поневолѣ“ принявъ его, отправился на сборное мѣсто по пушечному сигналу. Здѣсь снова пришлось слушать музыку. „Впродолженіе нашей прогулки, повѣствуетъ Берхгольцъ, волторнисты и другіе музыканты оглашали воздухъ веселыми звуками, потому что *почти у всѣхъ вельможъ* была съ собою музыка. Все это было-бы намъ очень пріятно, еслибъ мы притомъ могли быть веселыми“, [117]) добавляетъ онъ, намекая на обиду, понесенную его государемъ.

Надо замѣтить, что такого рода увеселительныя катанья по Невѣ, въ которыхъ обязательно должны были участвовать всѣ вельможи и „пожиточные“ обыватели столицы, происходили очень часто, почти во всѣ погодные лѣтніе дни, и всегда сопровождались „веселыми звуками“ музыки.

Вслѣдъ за катаньемъ, по разсказу Берхгольца, состоялся парадный обѣдъ въ Почтовомъ домѣ, въ которомъ постоянно справлялись тогда торжественныя собранія, балы и проч. Обѣдъ, безъ сомнѣнія, тоже сопровождался музыкой; кромѣ того, было принято въ тѣ времена, встрѣчать музыкой и появленіе каждаго почетнаго гостя.

Послѣ параднаго обѣда вскорѣ начался балъ, по описанію нашего историка. Балы, вообще, начинались тогда обыкновенно часа въ 4 пополудни, а оканчивались около 11 часовъ ночи.

Если въ собравшемся обществѣ присутствовалъ государь, то въ большинствѣ случаевъ соблюдался при этомъ такой порядокъ: тотчасъ послѣ обѣда государь уходилъ, по обычаю, отдыхать и ставилъ къ дверямъ залы часовыхъ, которые, по его приказу никого изъ гостей не выпускали до его возвращенія. Такой плѣнъ длился часа два и, можно представить себѣ, какъ онъ былъ

пріятенъ гостямъ, обремененнымъ питіями и яствами! Когда царь возвращался съ отдыха, тогда начинались танцы...

На другой день, по разсказу Берхгольца о праздновании ништадтскаго мира, было собраніе у кн. Меньшикова, гдѣ сдѣлано было распоряженіе объ устройствѣ „большаго“ маскарада, который долженъ былъ длиться цѣлую недѣлю. Маскарадъ начался 10 сентября и въ этотъ же день праздновалась потѣшная свадьба „всешутѣйшаго“ князя—папы (Бутурлина). Съ утра городъ снова огласился пушечной пальбой. Маски собрались на Троицкой площади. „Самъ царь, какъ было условлено напередъ, ударилъ въ барабанъ (его величество представлялъ корабельнаго барабанщика, и ужъ разумѣется не жалѣлъ старой телячьей кожи инструмента, будучи мастеромъ своего дѣла); всѣ маски разомъ сбросили плащи, и площадь запестрѣла разнообразнѣйшими костюмами. Открылось вдругъ около 1.000 масокъ“...

Затѣмъ началась процессія хожденія масокъ вокругъ площади въ установленномъ порядкѣ, „чтобы лучше разсмотрѣть другъ друга“. Хожденіе это тянулось два часа и сопровождалось музыкой.

Какова была тогда маскарадная музыка—Берхгольцъ говоритъ поверхностно; болѣе подробное описаніе на этотъ счетъ даетъ намъ Голиковъ.

У Голикова записанъ прелюбопытный „реестръ господъ“, бывшихъ „на свадьбѣ Никиты Моисеевича Зотова (1714 г.), кому въ какомъ платьѣ и съ какими играми быть“.

Въ реестрѣ этомъ записаны всѣ петровскіе министры, вельможи и придворные. Они дѣлились на группы, по костюмамъ, и шли въ маскарадной процессіи по заранѣе составленной программѣ. Всѣ группы, состоявшія изъ четырехъ, пяти человѣкъ каждая, имѣли инструменты и играли на нихъ, кто во что гораздъ. Такимъ образомъ, въ этотъ чудовищный оркестръ входили слѣдующіе инструменты, соотвѣтственно группамъ: 4 барабана, 5 „игра рылѣ“ (т. е. лиры), 5 дудочекъ простыхъ, да пять *черныхъ*, 5 роговъ большихъ, 2 тарелки медныя, 2 цитры и 6 скрипокъ, 9 флейтъ, да 2 верха отъ флейтъ, 3 сурны, 5 вилъ деревянныхъ, 3 гудка, 6 трещотокъ, 8 набатовъ и тулумбасовъ, 8 „варгановъ“, 4 балалайки, 2 таза, 5 перепелочныхъ дудочекъ, 3 пикульки, 4 „собачьи свисты“, 3 пастушьи рога, да 3 егерскихъ, да 2 почтовыхъ рожка, 3 гобоя, 3 трубы, 3 колокольчика, 3 артилерійскіе рога, 4 новгородскихъ

трещотокъ, 3 свирѣли черныя, 3 пузыря съ горохомъ, 3 дудочки глиняныя, 3 горшка хивинскіе, 2 сиповки старинныя, 3 волынки, затѣмъ безчисленное число литавръ, накръ и волторнъ. Отъ участія въ игрѣ было освобождено въ процессіи только нѣсколько лицъ, о которыхъ въ „реестрѣ“ царь собственноручно сдѣлалъ отмѣтку: „сіи безъ игръ для того, что отъ старости своей не могутъ ничего въ рукахъ держать“... [118])

Если читатель имѣлъ терпѣніе пробѣжать представленный здѣсь „реестръ“ инструментовъ, а затѣмъ сдѣлаетъ усиліе вообразить себѣ, что всѣ эти инструменты одновременно издаютъ звуки, во всемъ своемъ убійственномъ разнообразіи, то, безъ сомнѣнія, онъ получитъ не очень высокое понятіе о развитіи музыкальнаго вкуса у нашихъ предковъ... За то, каковы были у нихъ нервы!.. Подобная-же музыка была и на описанной Берхгольцомъ свадьбѣ преемника Зотова, князь-папы Бутурлина. Происходившій при этомъ, по случаю празднованія мира, маскарадъ, возобновляясь ежедневно втеченіе недѣли, заканчивался катаньемъ, угощеніемъ и баломъ то въ Почтовомъ домѣ, то въ домахъ вельможъ. По вечерамъ городъ освѣщался иллюминаціей. Между прочими потѣхами, маскарадъ этотъ ознаменовался уморительной переправой черезъ Неву князя—папы и „кардиналовъ“ на бочкахъ, причемъ, во время переправы, „кардиналы производили страшный шумъ коровьими рогами, въ которые они должны были трубить“.

Въ царствованіе Петра очень часты бывали „тріумфы“ и торжественныя встрѣчи, на которыхъ музыка играла важную роль. Такъ, въ 1696 г., по взятіи Азова, „его величество, всю славу побѣды предоставя своимъ генераламъ“, устроилъ для нихъ тріумфальный въѣздъ въ Москву. Лефорта, въѣхавшаго на богатой колесницѣ, встрѣтили у тріумфальныхъ воротъ пушечной пальбою, а потомъ была „воспѣта пѣснь, въ коей превозносимо было его мужество и его подвиги“. Подобная-же пѣсня была пѣта и боярину Шеину; „послѣ сего пѣта пѣснь: всѣмъ чиновникамъ и воинамъ, коею превозносимы были ихъ храбрыя дѣла, и заключалась желаніемъ народа, чтобы они всегда съ подобными въ отечество возвращались побѣдами“. [119])

„Такой торжественный входъ былъ еще первый въ Россіи“, замѣчаетъ Голиковъ. Послѣ ихъ было много. Самъ Петръ бывалъ нерѣдко тріумфаторомъ и его чествовали такимъ-же порядкомъ.

Напр., по отпразднованіи ништадтскаго мира въ Петербургѣ, когда царь прибылъ въ Москву, тамъ его встрѣтили въ нарочно для того устроенныхъ воротахъ тріумфомъ, похвальными рѣчами и пѣснями, въ такомъ, примѣрно, родѣ:

„Прежде отсюду устроенъ тобою
Съ оружіемъ Марсъ имѣлъ походъ къ бою,
Побѣждалъ враговъ, смирилъ шведовъ больно,
Отмстивъ довольно“.
„Nuper armatus duce te profectus
Mars uencnatis iaculis et arcu“ и т. д.

„На которое срѣтеніе, говоритъ современная реляція, явилъ царь свое императорское высокосклонное милосердіе, на многъ часъ въ оныхъ вратахъ (тріумфальныхъ) веселяся трубныхъ и мусикійскихъ гласовъ и отъ учащихся отроковъ разноязычныхъ пѣсней слышаніемъ“. [120])

Не менѣе тріумфовъ, были новы на Руси и торжественныя похороны съ музыкой, впервые примѣненной къ этой церемоніи при Петрѣ I, именно, въ 1699 г. Въ этомъ году умеръ царскій любимецъ Лефортъ и царь лично занялся устройствомъ церемоніала погребенія, съ подобающими почестями. Въ церемоніалѣ участвовали три гвардейскіе полка и передъ каждымъ полкомъ шло по *девяти* флейтщиковъ, которые „наполняли воздухъ нѣжнымъ тономъ печальныхъ пѣсней“; кромѣ того, за его величествомъ ѣхали *два* трубача, *два* гобоиста, *два* литаврщика и другіе *два* трубача „въ молчаніи“ *).

*) Дѣянія Петра В., I, 608. По описанію Корба, въ этихъ похоронахъ участвовали также и барабанщики.

IV.

Серенады и концерты временъ Петра В. — Петровскіе любители и знатоки музыки.—Военные оркестры—Посольскіе музыканты и искусники.—Размѣръ тогдашнихъ оркестровъ. — Императорскій оркестръ. — Барскіе домашніе оркестры. — Роды и виды музыки и музыкальныхъ инструментовъ. — Танцующій скрипачъ.

Герцогъ голштинскій Карлъ Фридрихъ, неудачный кандидатъ на шведскую корону и—долгое время—очень сомнительный кандидатъ въ мужья прелестной великой княжны Анны Петровны, съ истинно голштинскимъ терпѣніемъ цѣлыхъ четыре года добивавшійся ея руки, очень часто устраивалъ ей и императорской семьѣ неожиданныя серенады и концерты.

Серенада входила въ правила сентиментальной грамматики того вѣка и влюбленный герцогъ, давая ее, каждый разъ обставлялъ этотъ „знакъ" своихъ чувствъ романическими атрибутами. Впрочемъ, серенадами подчивали въ то время не однѣхъ только „царицъ сердца", но, вообще, уважаемыхъ лицъ. Такъ, Берхгольцъ разсказываетъ, какъ онъ, однажды, въ 5 часовъ утра, почтилъ серенадой изъ шести волторнъ оберъ-егермейстера голштинскаго двора, по случаю дня его рожденія.

Серенада служила, вообще, выраженіемъ особаго почтенія и имѣла цѣлью пріятно изумить то лицо, которому она назначалась, потому что главнымъ ея условіемъ была неожиданность—сюрпризъ.

У голштинскаго герцога былъ въ Петербургѣ свой голштинскій дворъ, отличавшійся не столько блескомъ и многочисленностью, сколько курьозной замысловатостью своихъ чиновъ и должностей, былъ и свой оркестръ, по свидѣтельству современниковъ, очень порядочный. Въ серенадахъ участвовалъ обыкновенно весь придворный штатъ герцога, какъ это можно видѣть изъ описанія одной изъ нихъ, которая дастъ намъ, между прочимъ, общее понятіе объ этомъ родѣ музыкальныхъ забавъ того времени.

Утромъ, въ 6 часовъ, въ день тезоименитства императрицы, мы отправились во дворецъ, разсказываетъ очевидецъ, въ такомъ порядкѣ: „впереди всѣхъ шелъ фурьеръ, за которымъ двѣнадцать солдатъ несли столы, стулья и подсвѣчники для музыкан-

товъ; потомъ шелъ я, за мною слѣдовало 20 человѣкъ съ факелами, по два въ рядъ, и между ними его высочество съ своею свитою, а ужъ за нимъ — музыканты. Когда мы вошли во дворъ, фурьеръ поспѣшно поставилъ столы противъ оконъ императрицы, а я въ тоже время размѣстилъ факельщиковъ", передъ музыкантами, „лицомъ къ окнамъ". Затѣмъ, музыка, настроивши свои инструменты за воротами, начала играть. Она состояла изъ 18 „отборныхъ мастеровъ своего дѣла, — 5 были изъ свиты его высочества, а остальные изъ дома графа Кинскаго".

Сюрпризъ удался какъ нельзя лучше. Обѣ принцессы (Анна и Елизавета), тотчасъ же, на звукъ музыки, показались у оконъ „въ утреннихъ костюмахъ и слушали ее съ величайшимъ вниманіемъ". Старшая принцесса (т. е. Анна Петровна) „при этомъ показала, какъ свидѣтельствуетъ наблюдательный лѣтописецъ, что она большая любительница музыки, потому что почти постоянно держала тактъ рукою и головою. Его же высочество часто обращалъ взоры къ ея окну и вѣроятно, не безъ тайныхъ вздоховъ"... [121]) Ужъ это само собой разумѣется... Словомъ, серенада вышла хоть куда — по всѣмъ правиламъ, въ какихъ она практикуется на своей чудной родинѣ. Для полной иллюзіи не хватало только пустяка: венеціанскаго жаркаго неба и лазоревыхъ волнъ Адріатики... До этой обстановки тѣмъ болѣе было далеко, что дѣло происходило въ концѣ ноября, да еще петербургскаго ноября, и къ тому же, участники серенады были, „по вѣнской модѣ", въ тонкихъ чулочкахъ и башмачкахъ. Впрочемъ, герцогъ былъ вполнѣ вознагражденъ вниманіемъ принцессъ и родительскими объятіями царя, а музыканты получили „на водку" отъ 80 до 90 рублей.

Въ качествѣ нѣжнаго вздыхателя, герцогъ не щадилъ своихъ музыкантовъ для изъявленія чувствъ принцессѣ и, кромѣ серенадъ, угощалъ нерѣдко ее и всю царскую семью *концертами*. Для этого онъ являлся съ музыкой подъ окнами императрицы. Туда-же приносился *клавесинъ* для акомпанимента оркестру.

Не всегда только выбиралась удобная для того погода. Разъ, когда герцогская музыка сыграла уже „нѣсколько прекрасныхъ и сильныхъ" концертовъ, императрица и принцессы, поподчивавъ предварительно любезнаго вздыхателя и его свиту „большими" кубками венгерскаго, пожелали послушать концертъ поближе; но

на ту пору случился такой сильный вѣтеръ, „что нельзя было разслушать ни одного звука“... Впрочемъ, утѣшается за своего принципала простодушный камеръ-юнкеръ Берхгольцъ: „*она* все-же видѣла добрую волю его высочества“...

Концерты были въ то время въ Петербургѣ однимъ изъ любимыхъ музыкальныхъ развлеченій въ средѣ знатоковъ и аматеровъ музыки. Таковые уже встрѣчались тогда и среди русскихъ. Особенно отличались въ этомъ отношеніи, напр., извѣстный любимецъ Петра, Ягужинскій, кн. Меньшиковъ, герцогиня мекленбургская Екатерина Ивановна, княжна Черкасская.

Ягужинскій, находясь въ дружбѣ съ герцогомъ, настоялъ, чтобы герцогскій оркестръ еженедѣльно давалъ концерты по средамъ въ домѣ Бассевича, тайнаго совѣтника голштинскаго двора. И такіе концерты устроивались постоянно втеченіи зимнихъ сезоновъ, съ 1722 г. до кончины Петра Великаго. На нихъ, кромѣ двора герцога, собирались многія лица, мужчины и дамы, изъ столичнаго общества, и, между прочими, знакомый уже намъ докторъ Бидлоо. Несмотря на то, что почтенный докторъ, какъ мы видѣли, ужасно обидчиво относился къ малѣйшей тѣни „сравненія“ его съ музыкантами, тѣмъ не менѣе, оказывается, самъ онъ питалъ великое пристрастіе къ музыкѣ. Усердно посѣщая концерты въ домѣ Бассевича, онъ нерѣдко привозилъ съ собой свои ноты; разъ привезъ, по словамъ Берхгольца, шесть „полныхъ концертовъ“ какого-то „знаменитаго голландскаго композитора“, которые тутъ же и были разыграны оркестромъ „съ большимъ одобреніемъ“. Такимъ-же усерднымъ посѣтителемъ этихъ концертовъ былъ и цесарскій посолъ, графъ Кинскій, имѣвшій и свой прекрасный оркестръ.

Въ музыкантахъ, пѣвцахъ и всякихъ артистахъ недостатка, повидимому, не чувствовалось въ Петербургѣ въ послѣдніе годы царствованія Петра Великаго. Разумѣется, лучшіе оркестры состояли изъ иностранныхъ музыкантовъ, которые сами стали наѣзжать въ Россію, а частію приглашались на службу ко двору. Кромѣ того, размноженію музыкантовъ у насъ въ то время очень поспособствовала шведская война, за время которой русскими было взято въ плѣнъ до 100 т. шведскаго войска. Конечно, въ средѣ этихъ плѣнныхъ оказалось много полковыхъ музыкантовъ, которые потомъ и поступили на русскую службу, въ русскія войска и въ барскіе оркестры. Чтобы судить объ ихъ количествѣ, выпишемъ точ-

ныя данныя, хотя бы только о тѣхъ, которые были приведены въ Москву въ 1709 г., послѣ Полтавской побѣды, а именно: трубачей, гобоистовъ, флейтщиковъ, литаврщиковъ, барабанщиковъ—121, да кромѣ того «королевской домовой роты»—4 трубача и 4 литаврщика. Кстати уже, вмѣстѣ съ ними были захвачены и привезены инструменты, въ огромномъ количествѣ, какъ-то—54 фуры съ барабанами, литаврами, трубами и полковыми музыкальными инструментами... [122]). Значитъ, не нужно было никакихъ ни хлопотъ ни издержекъ, чтобы сейчасъ же составить нѣсколько готовыхъ оркестровъ, на счетъ побѣжденнаго врага, и—конечно, этимъ воспользовались... Вообще, въ то время военная музыка была уже вполнѣ организована и находилась при каждомъ полку въ полномъ, по тогдашнему требованію, составѣ. По предположенію фельдмаршала Огильви еще въ 1704 г. о составѣ арміи, полагалось однихъ барабанщиковъ въ тридцати пѣхотныхъ полкахъ—914, и въ шестнадцати конныхъ—192 [123]), не считая музыкантовъ.

Число музыкантовъ и развитіе музыкальности въ Россіи умножалось еще тѣмъ обстоятельствомъ, что почти каждое, наѣзжавшее въ Россію, посольство привозило съ собой свой оркестръ музыки, игрою котораго послы и старались при всякомъ удобномъ случаѣ позабавить Дворъ и вельможъ, и тѣмъ заискать ихъ расположеніе. Дѣлалось это, конечно, съ эгоистической дипломатической цѣлью, ради которой даже сами послы нерѣдко лично тѣшили тѣхъ, кто имъ былъ нуженъ, или игрою на какомъ нибудь инструментѣ, или пѣніемъ, или другимъ какимъ либо пріятнымъ и забавнымъ искусствомъ. Напр., прусскій посолъ при дворѣ Петра В., боронъ Мардефельдъ, тѣшилъ петербургскій „свѣтъ“ своей превосходной игрой на лютнѣ. Если же сами послы никакимъ такимъ искусствомъ не обладали, то въ ихъ свитѣ всегда находились нарочитые для того художники. Такъ, въ царствованіе Екатерины I пріѣхалъ шведскій посолъ и привезъ съ собой пажа, обладавшаго соловьинымъ голосомъ. Этотъ искусникъ нерѣдко пѣлъ передъ императрицей, за что и получалъ отъ нея щедрыя награды, простиравшіяся до десяти червонцевъ заразъ [124]). Послы часто даже въ гости къ русскимъ ѣздили не иначе, какъ въ сопровожденіи своихъ музыкантовъ, которыхъ заставляли играть къ удовольствію хозяевъ.

Такимъ образомъ, иностранныя посольства, можно сказать,

были тогда едва-ли не главнѣйшими проводниками у насъ европейской музыки, европейскаго изящнаго вкуса и моды.

Мы видѣли, что на эту статью возлагалъ большія надежды. при своемъ женихань, герцогъ голштинскій, очень часто щеголявшій своимъ придворнымъ оркестомъ. Оркестръ этотъ былъ не особенно великъ, но состоялъ изъ отличныхъ музыкантовъ, если вѣрить Берхгольцу. Въ числѣ ихъ особенно были замѣчательны два вольторниста, вывезенные герцогомъ изъ Вѣны. „Съ невыразимымъ наслажденіемъ слушалъ я этихъ людей, восторгался Берхгольцъ: съ первымъ изъ нихъ едва-ли кто въ свѣтѣ можетъ сравниться. Всѣ слушавшіе его признавались, что никогда не слыхали такой нѣжной и такъ превосходно исполненной игры на волторнѣ. Онъ акомпанируетъ ею всѣ инструменты, не останавливаясь, до 85-ти тактовъ, что производитъ необыкновенное дѣйствіе на слушателей“. Оба эти артиста получали отъ герцога 100 червонцевъ жалованья въ годъ.

Славился также въ голштинскомъ оркестрѣ музыкантъ Гюбнеръ, перешедшій потомъ въ русскую службу, бывшій первымъ скрипачемъ и дирижеромъ.

Въ описываемое время большіе, а тѣмъ менѣе „монстръ“—оркестры были рѣдки и неупотребительны. Даже императорскій дворцовый оркрестръ состоялъ, при Петрѣ В., всего изъ *двадцати* человѣкъ, въ томъ числѣ: 4 волторнистовъ, 6 трубачей, 1 „политаврщика“ и 9 „музыкантовъ“ (?). По тому времени, такой численности оркестръ считался уже значительнымъ, полнымъ. Самый большой оркестръ былъ составленъ во время коронаціи Екатерины Алексѣевны въ Москвѣ, во время празднованія этого событія въ кремлевскихъ покояхъ. Оркестръ этотъ состоялъ изъ 60-ти человѣкъ, „императорскихъ, герцогскихъ и другихъ музыкантовъ“ (Берхгольцъ, т. IV), подъ управленіемъ герцогскаго перваго скрипача Гюбнера. По словамъ современниковъ, въ императорскомъ оркестрѣ въ 20-хъ годахъ было много „хорошихъ“ нѣмецкихъ музыкантовъ. Есть указаніе, что часть ихъ принадлежала исключительно двору императрицы и составляла ея спеціальный оркестръ. Придворные музыканты имѣли однообразную форму, состоявшую изъ зеленыхъ кафтановъ, съ красными отворотами и золотыми галунами по всѣмъ швамъ. Не смотря на щеголеватость этой формы, бывшей совершенно одинаковою съ формою император-

скихъ пажей, нѣкоторые музыканты изъ нѣмцевъ не любили, однако, ее, считая за „ливрею"...

Въ послѣдніе годы царствованія Петра I петербургское общество кое-какъ попривыкло къ новому, на европейскій ладъ, образу жизни и къ новой столицѣ. Переселенцы пообжились въ ней и поустроились. У знатныхъ людей явились здѣсь прекрасные дома со всѣмъ хозяйствомъ и роскошью, на широкую русскую барскую ногу, обутую въ тонкій французскій чулокъ и элегантный башмакъ „нѣмецкой работы". Мы уже говорили, что всякимъ забавамъ и веселью не видно было тогда конца, а такъ какъ музыка при этомъ—самонужнѣйшая принадлежность, то почти у всѣхъ оперившихся подъ царскимъ теплымъ крыломъ, „птенцовъ" Петровыхъ завелись свои оркестры и хоры. Такъ, сохранились извѣстія, что въ то время имѣли свою домашнюю музыку: кн. Меньшиковъ (у котораго была кромѣ того своя прекрасная пѣвческая капелла), канцлеръ Головкинъ, графъ Мусинъ-Пушкинъ, кн. Голицынъ, графъ Апраксинъ, княгиня Черкасская и др.

Апраксинъ который былъ чисто-русскій хлѣбосолъ и любилъ „уподчивать" гостей всѣмъ, „чѣмъ Богъ послалъ", такъ, что тѣ, къ великому удовольствію хозяина, тутъ-же на пирахъ у него, ложились костьми, имѣлъ отличный оркестръ, подъ непрерывную „сладкую" игру котораго гости неощутительно доходили до „безчувствія". Въ его оркестрѣ былъ одинъ трубачъ, считавшійся въ описываемое время лучшимъ во всемъ Петербургѣ.

У князя Меньшикова была нетолько духовая музыка, но и инструментальная; о пѣвческой капеллѣ мы будемъ говорить въ своемъ мѣстѣ. Славился еще тогда оркестръ княгини Черкасской, въ которомъ находилось нѣсколько отмѣнныхъ нѣмецкихъ и шведскихъ музыкантовъ. Княгиня, считавшаяся въ то время первою петербургскою красавицей и „львицей", была „страстная" любительница музыки, да и вообще всѣхъ свѣтскихъ эпикурейскихъ удовольствій. Дома у себя она иначе не обѣдала, какъ подъ музыку своего оркестра.

Что касается видовъ музыкальнаго искусства и музыкальныхъ инструментовъ, то должно замѣтить, что въ XVIII столѣтіи они были гораздо разнообразнѣе и изысканнѣе, чѣмъ нынче. Въ Петербургѣ, напр., до сихъ поръ игру на „эуфоніумѣ" (на стеклянныхъ стаканахъ или колоколахъ) считаютъ чѣмъ-то новымъ и рѣд-

кимъ, а между тѣмъ она хорошо была извѣстна у насъ уже въ началѣ прошлаго вѣка. Въ „Приходо-расходной книжкѣ“ императрицы Екатерины I значится, что „въ Петергофѣ игралъ часовой мастеръ Өистеръ на *хрустальныхъ колоколахъ*“ и дано ему за это искусство отъ царицы четыре червонца. Наконецъ, многіе инструменты, бывшіе тогда въ употребленіи, теперь почти совершенно забыты и оставлены. Взять напр., лютню. При Петрѣ Великомъ въ 20 годахъ, искусной игрой на этомъ инструментѣ особенно славился въ Петербургѣ, какъ мы упоминали выше, баронъ Мардефельдъ, прусскій посолъ, и вообще, лютня тогда была однимъ изъ любимѣйшихъ инструментовъ. Тоже самое можно сказать о *клавесинѣ*, о *цитрѣ* и проч. Затѣмъ, какой произошелъ переворотъ во вкусахъ къ духовнымъ инструментамъ! Флейта—поэтическая флейта, безъ которой не могъ представить себѣ „идилліи“ ни тогдашній поэтъ, ни живописецъ! Гдѣ теперь ея прежнее царственное значеніе—*царственное* и въ прямомъ и въ переносномъ смыслѣ? Фридрихъ Великій, страстный, хотя и плохой игрокъ на флейтѣ, сдѣлалъ ее инструментомъ царей... Безъ флейты Тредьяковскій не могъ „пѣть“ даже „похвалы“ Россіи:

«Скончу на *флейтѣ* стихи печальны,
Зря на Россію чрезъ страны дальны!..»

Аполонъ того времени „игралъ“ съ музами не только „въ лиры и въ гусли“, но „также и въ флейдузы“... Сентиментальные пастушки, какими прикидывались франты XVIII вѣка, требовали музыки „сладкой“ и этому требованію лучше всего, конечно, могла отвѣчать нѣжная „флейдуза“. Вообще, тогда предпочиталась гораздо болѣе музыка духовая—флейты, гобои, волторны, чѣмъ струнная, особенно же, чѣмъ скрипичная.

Скрипачъ—этотъ аристократъ современнаго оркестра, игралъ тогда довольно незавидную, а часто даже и комичную роль. Обыкновенно, скрипка употреблялась преимущественно для игры танцевъ и, при Петрѣ Великомъ былъ обычай: во время бала, первый скрипачъ, когда шли фигуры полонеза или англеза, долженъ былъ, играя, безпрерывно прыгать впереди танцующихъ паръ. Это дѣлалось для того, что танцорамъ, ведущимъ фигуры, иногда приходила фантазія галопировать по всѣмъ комнатамъ дома, а иногда тѣмъ

же способомъ отправляться въ садъ, въ другой этажъ дома и даже на чердакъ. За ними, конечно тянулись и всѣ остальныя танцующія пары. Можно себѣ, поэтому, представить положеніе скрипача, танцующаго по долгу своей службы!..

V.

«На водку» музыкантамъ за поздравленіе съ праздникомъ. — Многочисленность и назойливость славельщиковъ.—Славленье царя въ свитѣ «всешутѣйшаго собора». — Смыслъ этой потѣхи. — Церковное пѣніе и пѣвчіе при Петрѣ В. — Употребленіе пѣвчихъ при разныхъ торжествахъ. — Увеселеніе «мужицкимъ» пѣніемъ.—Бандуристы.—Анекдотъ съ Ѳеофаномъ Прокоповичемъ.

Аккуратный и экономный герцогъ голштинскій, производившій, во время своего сватовства въ Петербургѣ, подробный счетъ, сколько его свита съѣдала ежемѣсячно куръ, гусей, утокъ и прочей живности, жаловался, что у него ужасно много выходитъ „на водку“ музыкантамъ, являвшимся къ нему съ поздравленіями на святки, новый годъ и другіе большіе праздники. „Попрошайство этихъ господъ (т. е. музыкантовъ), разсказываетъ Берхгольцъ, заходитъ ужъ слишкомъ далеко, они являются съ поздравленіемъ почти каждый праздникъ, и у нашего герцога въ особенности выходитъ на нихъ ежегодно много денегъ“. Такъ, въ одинъ только день новаго 1723-го года, „эти господа“ „выманили“ изъ не особенно плотнаго (сказать къ слову) кошелька бѣднаго герцога „по крайней мѣрѣ сто рублей“ [125])... Что дѣлать?—Noblesse oblige! — этотъ пунктъ въ тѣ времена еще болѣе былъ обязателенъ, чѣмъ теперь, въ особенности для титулованныхъ особъ...

Этотъ обычай поздравленія „съ праздникомъ“ музыкантами былъ въ описываемое время такъ популяренъ и зауряденъ, что ему подчинялся самъ царь и его семейство. Тотъ же авторъ ви-

дѣлъ, какъ въ первый день Пасхи передъ императорскимъ дворцомъ, въ виду всей царской семьи, собрались „съ музыкою не только всѣ наличные петербургскіе литаврщики, трубачи и гобоисты, но всѣ барабанщики и флейтщики". Всѣ они одновременно играли, кто во что гораздъ, отъ всего сердца, „производя немалый шумъ въ нашихъ ушахъ", — могъ бы ужъ этого и не добавлять точный лѣтописецъ... Усердіе ихъ, натурально, и здѣсь не оставлялось безъ вознагражденія. Въ сохранившейся „Приходо-расходной книжкѣ" императрицы Екатерины I находимъ, между прочимъ, такую статью расхода: барабанщикъ привѣтствовалъ государыню на барабанѣ, за что получилъ червонецъ...

Кромѣ музыкантовъ приходили во дворецъ славить и поздравлять съ праздникомъ попы, пѣвчіе, карлы, солдаты, „святочные игроки", т. е. ряженые изъ тѣхъ же солдатъ и, по сохранившимся извѣстіямъ, всѣ они получали награду червонцами и рублевиками. Почтивъ царскую фамилію, вся эта орава славельщиковъ отправлялась въ дома вельможъ и „пожиточныхъ" обывателей, которые тоже, конечно, не отпускали ее съ пустыми руками. По словамъ очевидцевъ, въ праздничное время музыканты бродили тогда по улицамъ Петербурга „въ страшномъ множествѣ" и наводили смятеніе на мирныхъ обывателей, сколько оглушительнымъ шумомъ и трескомъ своихъ инструментовъ, столько же и страхомъ контрибуціи, вынуждаемой благодарностью за ихъ „поздравительные" морсо и туши...

Въ славленьи принималъ весьма дѣятельное участіе самъ Петръ со всѣмъ своимъ „всешутѣйшимъ соборомъ", въ составъ котораго входили всѣ вельможи и царскіе любимцы. При этомъ, царь относился чрезвычайно строго къ тѣмъ, кто, бывъ записанъ въ славельщики, по его приказу, уклонялся отъ этого удовольствія. Такіе ослушники находились, какъ это показалъ знакомый уже намъ подъячій Камынинъ, и платились спиною...

Странно, что Петръ, такъ неистово преслѣдовавшій до мелочей московскую и народную „старину", придерживался этого древняго святочнаго обычая, происходящаго отъ языческой „коляды"; но, кажется, историкъ его основательно полагаетъ, что въ данномъ случаѣ онъ имѣлъ цѣлью, главнымъ образомъ, „конечное искорененіе изъ сердецъ боярскихъ мѣстничества и спѣси старинной", а также хотѣлъ „видѣть своими очами", являясь къ нимъ въ дома,

„наблюдается-ли предписаніе его относительно до нововведенныхъ обрядовъ“. [126])

Такъ или иначе, но Петръ не пропускалъ ни однихъ святокъ безъ славленья. Особенно любилъ онъ „славить“ въ хлѣбосольной Москвѣ. Процессія славленья происходила такимъ образомъ:

Впереди поѣзда шли два барабанщика и били въ литавры. За ними слѣдовалъ длинный рядъ саней (штукъ до 80-ти и болѣе, заложенныхъ цугомъ по шести и восьми лошадей въ каждыя), въ которыхъ ѣхалъ царь, сопровождаемый придворной знатью, духовенствомъ и императорскими пѣвчими. Компанія простиралась человѣкъ до 200—300. Пріѣхавъ въ чей нибудь домъ, компанія гурьбою входила въ него и начинала „славить“. Сначала пѣли „Тебѣ Бога хвалимъ“, а потомъ, что Богъ на душу положитъ. Послѣ пѣнія компанія поздравляла хозяевъ съ праздникомъ, а тѣ, въ знакъ благодарности, подносили въ руки царю „славленное“, т. е. подарокъ деньгами, иногда очень „почтенный“ по цифрѣ. Державный славельщикъ бывалъ на этотъ счетъ весьма требователенъ, какъ можно судить по слѣдующему факту.

На святкахъ 1698 г. царь заѣхалъ съ своей свитой славить, между прочимъ, къ богатому московскому купцу Филадилову (Filadilow), который въ награду за это далъ всего 12 рублей. Петръ этимъ такъ обидѣлся, что тотчасъ-же послалъ къ экономному купцу 100 человѣкъ „мужичковъ“, приказавъ немедленно выдать каждому изъ нихъ по рублю. Другой богачъ московскій, князь Черкасскій, узнавъ объ этомъ, далъ царю за славленье 1,000 рублей, чтобъ не прогнѣвить его скупостью. Даже нѣмцы, по словамъ современника, „находили нужнымъ оказывать столько-же радушія“ царскимъ славельщикамъ. [127])

Кромѣ денегъ, хозяева подчивали компанію питіями и яствами, которыя, въ ожиданіи ея, были заранѣе приготовлены и разставлены на столахъ. По окончаніи славленья садились за столы и начинался пиръ, отличавшійся „непринужденной веселостью и обильнымъ возліяніемъ“. Въ каждомъ домѣ царь просиживалъ часа два, такъ что втеченіе дня компанія успѣвала побывать въ пяти, шести домахъ, не болѣе. Не мудрено было, при такомъ порядкѣ, начавъ славленье на новый годъ, окончить его послѣ крещенія, какъ это случилось, напр., въ 1717 г.

По свидѣтельству Бассевича, царь, „обладая сильнымъ голосомъ и вѣрнымъ слухомъ“, бывалъ въ этихъ случаяхъ запѣвалой.

Впослѣдствіи, когда былъ учрежденъ „всешутѣйшій соборъ“, славленье пріобрѣло совершенно юмористическій, шутовской характеръ. Главное мѣсто въ процессіи занималъ князь-папа съ своими кардиналами, въ приличныхъ ихъ высокому сану костюмахъ. Царь и вся остальная компанія составляли тогда уже только свиту князя-папы, причемъ самъ Петръ, для этихъ оказій, „подобно прочимъ кардиналамъ“, облачался въ пасторскую пелерину. Берхгольцъ говоритъ, что процессія, обыкновенно, ѣздила и по городу съ пѣніемъ. „Всѣ сани были наполнены людьми, которые изо всей мочи свистали и пѣли... Пили при этомъ страшно“, какъ это само собой разумѣется.

Слѣдуя примѣру царя, упражнялись въ славленьи, въ подобномъ-же вкусѣ, и его питомцы, „начальные люди“. Сохранилось извѣстіе о поручикѣ Кожинѣ, который, будучи посланъ Петромъ въ Астрахань для описанія Каспійскаго моря, ѣздилъ тамъ на сияткахъ славить къ астраханскимъ обывателямъ на верблюдахъ и на свиньяхъ, и такимъ порядкомъ заѣхалъ, между прочимъ, къ бухарскому посланнику. Посланникъ принялъ этотъ фарсъ за большое для себя оскорбленіе. [128])

Подобная профанація религіознаго обычая и религіозной обрядности были бы необъяснимы безъ связи ихъ съ предшествовавшими историческими обстоятельствами русской жизни. Нѣкоторые наивные, а отчасти лицемѣрные историки, желая оправдать учрежденіе, напр., „всешутѣйшаго собора“, говорятъ, что это была только живая каррикатура папства, съ его іерархіей. Не трудно, однако, понять, что эта злая и циническая каррикатура схвачена была съ гораздо ближайшаго оригинала и достигала по адресу у себя-же дома *). Петръ, какъ геніальная личность, одушевленная *своей* идеей, для ея торжества ничего и никого не щадилъ, и не останавливался ни передъ какими средствами. Все и вся гнулъ онъ съ страшной силой въ одну сторону, къ одному знаменателю, ради достиженія разъ избранной цѣли. Помѣхой для него въ этомъ, и

---

*) У Бассевича на этотъ счетъ прямо сказано, что Петръ, желая «сдѣлать смѣшнымъ то, къ чему хотѣлъ ослабить привязанность и уваженіе», «по кончинѣ послѣдняго патріарха, создалъ потѣшнаго патріарха» (князя-папу).

помѣхой нешуточной, былъ старомосковскій режимъ. Чтобъ сломать его и искоренить до тла, онъ преслѣдовалъ всевозможными путями и мѣрами, безъ разбора, все, что только сколько нибудь могло напоминать этотъ ненавистный для него режимъ. Тутъ шли въ дѣло—гдѣ топоръ и висѣлица, гдѣ „дубинка" и батоги, гдѣ „указъ" и приказъ, со штрафами и пенями, гдѣ, наконецъ насмѣшка и карикатура...

И онъ достигъ цѣли, по крайней мѣрѣ, въ средѣ верхушекъ общества. Уже въ его дни „передовые" русскіе люди такъ основательно эмансипировались отъ старомосковскихъ предразсудковъ и преданій, что въ нихъ *ничего* не осталось, кромѣ разнузданности, наслѣдственной дикости и ненасытимой алчности къ корысти, роскоши и наслажденіямъ. Порвавъ со стариной и стряхнувъ съ себя ея нравственныя сдержки, петровскіе „птенцы" остались безъ всякихъ такого рода сдержекъ, потому что ихъ нельзя было „выписать" изъ за-моря вмѣстѣ съ „нѣмецкимъ" кафтаномъ и, вмѣстѣ-жъ съ кафтаномъ, надѣть на плечи...

„Смѣсишася во языцѣхъ", замѣтилъ Яворскій, говоря о современномъ ему петровскомъ обществѣ и — это, дѣйствительно, было „смѣшеніе языковъ". Все, что прежде чтилось, признавалось святыней, теперь было высмѣяно и вышучено до послѣдней крайности.

Конечная цѣль такого образа дѣйствій Петра несомнѣнно была гораздо выше простой забавы и самоуслаждающагося скептицизма. Напротивъ, онъ постоянно заботился о поддержаніи религіозности въ народѣ и, лично, подавалъ примѣръ добраго христіанина. Всѣ праздники и обряды, установленные церковью, онъ строго соблюдалъ. Его нерѣдко видали въ церкви исполняющимъ даже обязанности причта. То онъ читаетъ съ амвона „Апостола", то поетъ на клиросѣ съ пѣвчими „ирмосы" и „кондаки".

Церковное пѣніе Петръ въ особенности любилъ. По воскресеньямъ и праздникамъ онъ становился въ церкви на клиросѣ съ пѣвчими и вмѣстѣ съ ними пѣлъ обѣдню. Отсюда и его благоволеніе къ пѣвчимъ, изъ коихъ нѣкоторые, обративъ на себя вниманіе его своимъ стройнымъ голосомъ, выходили потомъ, случалось, въ знатные люди.

Это случилось, между прочимъ, съ однимъ пѣвчимъ, называемымъ Берхгольцомъ—*Василіемъ*. По его разсказу, Петръ сначала

взялъ этого Василія еще мальчикомъ къ себѣ въ придворный хоръ за хорошій голосъ. Затѣмъ, онъ такъ полюбился царю, что тотъ „почти ни минуты не могъ быть безъ него". Петръ сдѣлалъ его своимъ деньщикомъ и, часто въ обществѣ „разъ сто бралъ его за голову и цѣловалъ". Между тѣмъ, по словамъ Берхгольца, Василій былъ „человѣкъ низкаго происхожденія, воспитанъ, какъ всѣ простые пѣвчіе, наружности весьма непривлекательной, вообще, какъ изъ всего видно, простъ и даже глупъ". [129])

Придворный пѣвческій хоръ при Петрѣ В. былъ довольно многочисленный (около 40 чел.). Организація его, въ основахъ своихъ, осталась таже, что была и въ концѣ XVII столѣтія. Онъ изобиловалъ всегда превосходными голосами; въ особенности же, какъ говоритъ Берхгольцъ, „великолѣпны были басы", которые вообще, по его мнѣнію, „въ Россіи лучше и сильнѣе, чѣмъ гдѣ нибудь. У нѣкоторыхъ изъ здѣшнихъ басистовъ голоса также чисты и глубоки, какъ звуки органа, и они въ Италіи получали-бы большія деньги". Восхищаясь голосами, Берхгольцъ, однако, на хвалитъ „манеру" русскаго церковнаго пѣнія. Пѣвчіе „исполняютъ только прямо, что указываютъ ноты. Ноты-же ихъ почти такія, говоритъ онъ далѣе, какъ наши, только безъ раздѣленія тактовъ линіями".

„Манеру" тогдашняго русскаго церковнаго пѣнія не одобряли въ то время и многіе изъ нашихъ любителей и знатоковъ ирмологіи. Вотъ, напримѣръ, какъ живописалъ одинъ изъ нихъ того времени русское „партесное" пѣніе:

„Нынѣ (т. е. въ началѣ XVIII вѣка) въ церквахъ поютъ партесное пѣніе, пишетъ онъ, съ презѣльными возгласы и усугубленіи рѣчей, многажды-бо едину рѣчь поютъ; поюще же, гласы отончеваютъ, а иніи одебѣливаютъ съ воплемъ и движеніемъ всея плоти и помаваніемъ рукъ, и многіе напѣвы издаютъ отъ себя въ ново, а не изъ древнихъ греческихъ и россійскихъ восточныя церкве роспѣвовъ". По словамъ порицателя, таковаго пѣнія „прежде въ Россіи не бысть". Очевидно, это писалъ поклонникъ „древняго благочестія" — старовѣръ; но, судя по отвѣту, данному ему сторонникомъ новшества, пѣли тогда въ нашихъ церквахъ, дѣйствительно, несовсѣмъ складно и ладно. „Въ новыхъ книгахъ нѣтъ указа, дабы пѣли въ церквахъ безчинно и безобразно", отвѣтилъ въ „Пращицѣ", на это хуленіе, преподобный Питиримъ и—больше ничего не нашелся сказать, давая своимъ возраженіемъ понять

только, что существовавшее „безчинное" пѣніе отнюдь не отъ *новыхъ* книгъ происходило. [130])

Что не одни старовѣры не одобряли тогдашней манеры или, точнѣе сказать, искаженій партеснаго пѣнія, доказываетъ также множество изданныхъ въ царствованіе Петра Великаго, такъ называвшихся, „Ирмолаевъ", т. е. руководствъ съ нотами, для правильнаго пѣнія ирмосовъ. Въ одномъ изъ такихъ Ирмолаевъ, издатель, объясняя мотивы, побудившіе его напечатать свою книгу, говоритъ: „понеже утвержденнаго божественнаго пѣсногласія доселѣ православно-каѳолическая церковь наша не имѣ изобразительнымъ дѣломъ исправленіе". По его мнѣнію, это происходило отъ „многописія", „всякаго разногласія и не единогласно ирмосы церковные подлагающаго, непотребная въ достодолжномъ согласіи божественномъ творяхуся различныя пѣнія"... [131]) Объ исправленіи церковнаго пѣнія заботилась тогда и духовная власть, какъ это свидѣтельствуетъ, между прочимъ, и петровскій Духовный Регламентъ.

Храмовые пѣвчіе услаждали тогда своимъ пѣніемъ любителей вокальнаго искусства не въ однихъ только храмахъ и не одними только церковными пѣснями. Они имѣли мѣсто почти на всѣхъ торжествахъ и празднествахъ общественнаго характера, не исключая даже маскарадовъ *). Такъ, въ описаніи у Голикова маскарада, происходившаго въ 1723 г. въ Петербургѣ, читаемъ, что въ числѣ 58-ми нумеровъ процессіи, одинъ нумеръ (2 й) занимали 30 человѣкъ пѣвчихъ, „въ одпорядкахъ и въ халдейскомъ платьѣ", и безъ сомнѣнія пѣли. При этомъ, одинъ изъ пѣвчихъ, Кононъ Карповъ, представлялъ собой „Бахуса съ его приборомъ". [132])

Затѣмъ, пѣвческіе хоры, чередуясь съ музыкой, увеселяли общество на парадныхъ обѣдахъ и праздничныхъ собраніяхъ. Берхгольцъ, описывая парадный обѣдъ у князя Меньшикова, говоритъ,

---

*) При «чинѣ избранія» новаго князь-папы, послѣ смерти Зотова, въ 1717 г. полагалось въ процессіи три хора пѣвчихъ: 1) «Весна», 2) Синодальные пѣвчіе и 3) Пѣвчіе государевы. Между прочимъ, они пѣли «пѣснь Бахусову» весьма вольнаго содержанія. Она начиналась такъ: «О, всепьянѣйшій отче Бахусе, отъ сожженныя Семиллы рожденный, изъ Юпитеровой... возращенный! Пжателю винограднаго веселія, и проведшему оное сквозь огнь и воду, ради вящія утѣхи возслѣдователямъ вашимъ» и т. д. (Шутки и потѣхи Петра В. «Русск. Стар.» 1872 г.).

что „сперва раздавались во время обѣда трубы и литавры, потомъ явилась инструментальная, а наконецъ и вокальная музыка, исполненная княжескими пѣвчими". [133])

Кромѣ того, какъ было уже говорено, пѣвчіе употреблялись при тріумфахъ и т. под. церемоніяхъ. Тутъ участвовали не одни только церковныя капеллы, но и хоры, составленные изъ воспитанниковъ училищъ, исполнявшихъ разные, сочиненные для даннаго случая, гимны и пѣсни на русскомъ и латинскомъ языкѣ.

Пѣніе употреблялось и въ тогдашнихъ драматическихъ пьесахъ и мистеріяхъ.

Не брезгали петровскіе „европейцы", съ онѣмеченнымъ вкусомъ, послушать изрѣдка и простонародныхъ пѣсень, ради потѣхи, а, можетъ быть, и для курьеза. Даже Екатерина Алексѣевна, не смотря на свое нѣмецкое происхожденіе и пристрастіе къ нѣмцамъ, забавлялась иногда „мужицкимъ" пѣніемъ. Какъ-то въ 1724 г., находясь въ деревнѣ Сенявина, государыня сама пожелала послушать этихъ пѣсень: позвали десять молодцовъ изъ мѣстной плотничьей слободы. Хорошо или плохо они пѣли—неизвѣстно, только государыня наградила ихъ по червонцу на брата... значитъ хорошо! [134]) Замѣтимъ, что въ царствованіе Петра В. народныя пѣсни и забавы, признававшіяся старомосковскими моралистами „бѣсовскимъ еллинствомъ" и подлежавшія строгому запрету, получаютъ просторъ на законномъ основаніи.

Въ 1722 г. былъ изданъ указъ, которымъ разрѣшались „въ храмовые праздники при монастыряхъ и знатныхъ приходахъ, по совершеніи литургіи и крестнаго хожденія, *народныя забавы для народнаго полированія*, а не для какого безобразія".

Неизвѣстно только, что разумѣлъ въ данномъ случаѣ законодатель подъ „народнымъ *полированіемъ*"?...

Есть извѣстіе, что при дворѣ Петра Великаго нерѣдко пѣвали свои „думы" и простые казаки — бандуристы. Особенно любила этихъ артистовъ царица Прасковья Ивановна и нерѣдко, изъ любезности, посылала ихъ усладить слухъ императрицы. Держала ихъ также при своемъ домѣ и извѣстная уже намъ любительница музыки, княгиня Черкасская.

Бандуристами интересовались даже и иностранцы. Одинъ изъ придворныхъ герцога голштинскаго, графъ Бонде, призвалъ однажды къ себѣ бандуриста княгини Черкасской и, вмѣстѣ съ Берхголь-

цемъ, наслаждался его „веселыми“ пѣснями и даже перенялъ нѣсколько мелодій. Въ этомъ невинномъ развлеченіи косвенно принималъ участіе и „его королевское высочество (т. е. герцогъ), слыша внизу подъ собою голоса (пѣніе происходило въ нижнемъ этажѣ его дома) и хорошо запомнивъ слово люли, очень часто повторявшееся въ пѣснѣ“. Пѣніе это настолько его заинтересовало, что онъ прислалъ къ Бонде камеръ-лакея, „съ запиской, въ которой стояло: „bonjour messieurs les Luillis“, и это только для того, чтобъ узнать, кто тамъ поетъ“. [135]) Бандуристы, по словамъ того же писателя, пѣвали при царскомъ дворѣ и во время „куртаговъ“, т. е. собраній, и пѣвали даже „несовсѣмъ, кажется, пристойнаго содержанія пѣсни“. Они аккомпанировали себѣ на бандурѣ—„инструментѣ, который, на взглядъ Берхгольца, похожъ на лютню, съ тою только разницею, что не такъ великъ и имѣетъ меньше струнъ“.

Что касается пѣвческихъ хоровъ, то ихъ имѣли тогда, при своихъ домахъ, почти всѣ вельможи. Особенно-же славились капеллы кн. Меньшикова, въ которой находилось нѣсколько очень хорошихъ пѣвцовъ, и архіепископа Ѳеофана Прокоповича—митрополичья.

Ѳеофанъ былъ любитель повеселиться и у него, въ Александро-Невской лаврѣ, кромѣ пѣвчихъ, былъ еще и свой оркестръ музыки. Это не нравилось его товарищамъ и казалось „весьма соблазнительнымъ“. Разсказываютъ, что одинъ изъ архіереевъ донесъ разъ царю, что Прокоповичъ „проводитъ-де время въ гульбѣ и пьянствѣ“ съ разными свѣтскими персонами и, когда царь нѣсколько усомнился въ этомъ, то архіерей доложилъ, что „въ сію же ночь можетъ удостовѣриться въ этомъ своими глазами“. Царь поѣхалъ о полночь вмѣстѣ съ доносчикомъ въ лавру; подъѣзжаютъ—слышатъ въ обители Ѳеофана—„огромная музыка и, сверхъ чаянія, пирующіе“. Когда царь вошелъ въ залу, въ то самое время преосвященный держалъ кубокъ и готовился пить, но, увидя государя, остановился, далъ знакъ музыкѣ перестать играть и пѣвчимъ пѣть, и обратился къ государю:

— Се женихъ грядетъ во полуночи, и блаженъ рабъ, его-же обрящетъ бдяща...

Находчивость веселаго преосвященнаго понравилась царю такъ, что онъ, вмѣсто того, чтобъ гнѣваться, самъ присоединился къ пирующимъ. [136])

VI.

Застой и реакція послѣ смерти Петра В.—Увеселенія и концерты при Петрѣ II.—«Пышность и сластолюбіе» двора Анны Іоанновны. — Пѣвицы-фрейлины и солдатскіе хоры во дворцѣ. — Международная «музыкалія» Ледяного дома.—Скрипачъ, пожалованный въ шуты. — Начало итальянской оперы въ Россіи.—«Шляхетные» исполнители балета. — Музыка въ области школьнаго образованія

Общественная жизнь въ Россіи, какъ и весь государственный механизмъ, съ кончиной Петра Великаго, нѣкоторое время испытывали „хаотическое состояніе“, по выраженію одного историка. Весь петровскій режимъ, со всѣми нововведеніями, держался мощной искусной рукою царя. Не стало этой руки — и все должно было придти въ большее или меньшее разстройство, такъ какъ первые преемники Петра далеко не обладали ни его геніемъ, ни его энергіей. Этимъ воспользовалась партія, стоявшая за старину, партія, враждебная европеизму, и произведенная ею на общественную и государственную жизнь реакція еще болѣе усилила общій хаосъ.

Понятно, что подобныя условія не могли способствовать ни развитію отечественныхъ искусствъ, вообще, ни развитію музыки въ частности. Хорошо уже по крайней мѣрѣ то, что ранѣе сдѣланныя на этомъ поприщѣ пріобрѣтенія не были растрачены совсѣмъ за это смутное, кризисное время. Уже Екатерина I старалась сохранить и поддержать всѣ учрежденія и порядки своего великаго предшественника и — въ этомъ ея главная заслуга. Той же системы держались болѣе или менѣе и послѣдующіе правители. Одно только время, именно при Петрѣ II, партія старины настолько забрала силу, что по ея внушенію явилась при дворѣ серьозная мысль забросить вовсе Петербургъ, со всѣми его новшествами, и возвратиться вспять—къ московскому домостроевскому порядку.

Несмотря на эти ретроградныя поползновенія, поклонники старины оставались, однако-жъ, не менѣе страстными поклонниками увеселеній на заморскій ладъ, „упражняясь, по выраженію кн. Щербатова, въ повседневныхъ пиршествахъ и роскошахъ“. На это у нихъ хватало терпимости...

Благочестивая Москва, во время пребыванія въ ней юнаго императора, была, по свидѣтельству историковъ, „шумной и веселой“. Вельможи и иностранные послы безпрестанно давали „великолѣпные обѣды и балы, съ иллюминаціями и фейерверками“. [137]) Графъ Минихъ, тогдашній начальникъ артиллеріи, „всеусердно подчиняясь господствующему вкусу“, по выраженію Хмырова, „насквозь проникался всемѣрными заботами“ не столько объ артиллеріи, сколько о томъ, чтобъ каждый фейерверкъ, по его собственнымъ словамъ, „къ величайшему его императорскаго величества и всего двора увеселенію порядочно репрезентованъ быть могъ“. [138]).

Особенно отличались по увеселительной части интриговавшіе между собой послы, стараясь перещеголять другъ друга въ изысканности и роскоши угощеній, устраиваемыхъ ими для императора и его придворныхъ. Петръ II, въ тѣ немногіе промежутки, которые оставались у него отъ занятій страстно любимой имъ охотой съ борзыми, очень часто посѣщалъ пословъ—цесарскаго, графа Вратиславскаго, и испанскаго, Дюка Лирійскаго. Объ одномъ изъ своихъ „праздниковъ“ Дюкъ Лирійскій пишетъ, что, „по мнѣнію общему, этотъ праздникъ былъ лучше всѣхъ, какіе только бывали въ Россіи. Балъ длился до трехъ часовъ утра и царь уѣхалъ съ величайшимъ удовольствіемъ“... „Удовольствіе“ это обошлось хозяину въ 6.979 руб.—по тому времени очень большія деньги; но и не мудрено, что угощеніе такъ дорого стоило Дюку, если на его „праздникахъ“ одного вина выпивалось гостями по 600 бутылокъ въ вечеръ. [139]).

Въ программу этихъ „праздниковъ“ входили, обыкновенно, концерты, которые, по свидѣтельству того же автора, давались до ужина и послѣ ужина; но изъ какихъ пьесъ они состояли и какъ исполнялись, къ сожалѣнію, извѣстій нѣтъ.

Судя по другимъ источникамъ, концерты, которые описываетъ Дюкъ Лирійскій, были при Петрѣ II въ большой модѣ. Они давались и на тогдашнихъ придворныхъ торжествахъ. Въ „описаніи“ церемоніи обрученія Петра II съ княжною Долгоруковою узнаемъ, между прочимъ, что, когда высоконареченная, по пріѣздѣ въ царскій дворецъ, „изволила войти въ залу, то учиненъ избранный концертъ, въ которое время, когда принцесса-невѣста въ свое мѣсто вступила“, придворные чины отправились въ покои его ве-

личества, „для приведенія онаго такожде въ то собраніе“. Вслѣдъ за этимъ, государь вступилъ въ залу, „при боѣ на литаврахъ и играніи на трубахъ“... Оригинально то, что здѣсь „концертъ“ предшествовалъ и обряду обрученія и балу...

Русское общество прошлаго столѣтія, въ своихъ вкусахъ, образѣ жизни и привычкахъ, строго подчинялось установленіямъ двора, личному усмотрѣнію государей. Дворъ служилъ въ этомъ отношеніи центромъ и законодателемъ, требованія котораго господствовали надъ проявленіями общественной и личной инициативы тѣмъ легче, что послѣдняя едва-едва зарождалась только. Вслѣдствіе этого, при частой перемѣнѣ у насъ правителей во второй четверти XVIII вѣка, въ настроеніи и вкусахъ общества происходила крайняя измѣнчивость и шаткость.

Такимъ образомъ, когда, со вступленіемъ на престолъ Анны Іоанновны, русскій дворъ — скромный и малочисленный при предшествовавшихъ государяхъ—преобразился въ самый изысканный и пышный, все общество стало тотчасъ-же подражать этой модѣ. Да и нельзя было не подражать.

По словамъ современниковъ, всѣ „чины“, имѣвшіе пріѣздъ ко двору, „не могли сдѣлать лучшаго уваженія государынѣ, какъ если въ дни ея тезоименитства и коронаціи пріѣзжали во дворецъ въ новыхъ и богатыхъ платьяхъ“. [140]) Роскошь и мотовство, которыя Петръ Великій не любилъ и преслѣдовалъ законами, теперь стали считаться достоинствомъ, дававшимъ право на почетъ и возвышеніе. „Пышность и сластолюбіе двора умножились; упала гордость дворянская“... „Сластолюбіе во всѣ степени людей проникло“ [141]), говоритъ суровый историкъ тогдашняго общества.

Конечно, это вело къ „общей испорченности нравовъ“ и раззоренію многихъ дворянскихъ фамилій; но въ то же время способствовало и развитію эстетическихъ вкусовъ. „Итальянская опера была выписана и спектакли начались, такъ какъ оркестръ и камерная музыка. При дворѣ учинились порядочныя и многолюдныя собранія, балы, торжества и маскарады“. [142])

Императрица Анна Іоанновна любила шумную, веселую обстановку, хотя сама она, какъ извѣстно, далеко не отличалась живостью характера—была „съ природы нрава грубаго“, какъ говоритъ о ней кн. Щербатовъ. По мѣткому замѣчанію одного изслѣдователя, эта потребность блеска и шума была въ ней чисто внѣш-

няя. „Чтобъ успокоиться и забыться, говоритъ онъ, среди тяжелыхъ обстоятельствъ жизни, для женщины неспособной уйти въ себя, Аннѣ Іоанновнѣ оставалось одно средство—внѣшнія развлеченія, празднества, шуты“ и проч., которые развлекали бы каждую минуту. Въ какой это степени справедливо, можно видѣть изъ слѣдующаго факта.

Императрица выбирала въ фрейлины дѣвицъ преимущественно съ хорошими голосами. Когда не было увеселеній, фрейлины эти обязаны были сидѣть въ комнатѣ, сосѣдней съ опочивальней государыни. Анна Іоанновна обыкновенно отворяла къ нимъ дверь и говорила:

— Ну, дѣвки, пойте!

И „дѣвки“ должны были пѣть до тѣхъ поръ, не переставая, пока имъ не крикнутъ: „довольно!“ Это „довольно“ не изрекалось иногда даже по истеченіи нѣсколькихъ часовъ; бѣдненькія пѣвицы совершенно выбивались изъ голоса и силъ и, волей-неволей смолкали, не дожидаясь на то приказа, чтобъ перевести духъ. Государыня возмущалась этимъ и, когда фрейлины просились, чтобы ихъ отпустили, собственноручно наказывала ихъ, какъ выражался Тредьяковскій, „всемилостивѣйшими оплеушинами“, а затѣмъ отправляла на прачешный дворъ стирать бѣлье. [143])

Не довольствуясь пѣніемъ фрейлинъ, Анна Іоанновна призывала иногда въ свои покои гвардейскихъ солдатъ съ женами — водить хороводы, въ которыхъ, для большаго развлеченія скучающей государыни, принимали кстати участіе и случавшіеся на ту пору въ императорскихъ покояхъ придворные и даже члены царской фамиліи.

Понятно, что эти вокальныя развлеченія вовсе не обусловливались страстью къ музыкѣ, потому что Анна Іоанновна и ея дворъ еще съ большимъ удовольствіемъ забавлялись шутами, включительно до почтеннаго автора „Телемахиды“, фигурировавшаго иногда, для развлеченія государыни, въ жалкой колѣнопреклоненной позѣ и декламировавшаго свои невозможныя оды и „піимы“, за которыя его награждали „оплеушинами“, а подчасъ и палками „по голой спинѣ“...

Странность и прихотливость вкусовъ того времени лучше всего выразились въ устройствѣ знаменитаго „Ледянаго дома“ для курьозной свадьбы князя Голицына, произведеннаго въ шуты и

прозваннаго въ этомъ званіи „Квасникомъ". Свадьба эта напоминала нѣсколько свадьбы шутовъ при Петрѣ Великомъ, съ тою разницею, что тамъ въ процессіи участвовалъ весь дворъ, а здѣсь нарочно выписанные для того представители всѣхъ народностей Россіи. „А ѣхали мимо дворца, — описываетъ этотъ праздникъ очевидецъ: женихъ съ невѣстой сидѣли въ сдѣланной нарочно клѣткѣ (sic), поставленной на слонѣ, а прочей свадебный поѣздъ вышеписанныхъ народовъ, съ принадлежащею каждому роду музыкаліею и разными игрушками, слѣдовалъ на оленяхъ, на собакахъ, на свиньяхъ"... „А поѣзжане каждой показывалъ свое веселье, въ томъ числѣ города Твери ямщики оказывали весну разными высвисты по птичью". [144]). Уже одна подобная „музыкалія" не особенно рекомендуетъ эстетическіе вкусы того времени.

Въ 1735 г. Анна Іоанновна, желая пріобрѣсть „по случаю" знаменитый брилліантъ у герцога Тосканскаго, поручила своему придворному шуту Педриллѣ написать къ герцогу по этому поводу письмо.

Въ этомъ курьозномъ посланіи шутъ преподаетъ, между прочимъ, герцогу слѣдующій совѣтъ: „А чтобъ весело жизнь свою провожать, вамъ надобно такъ поступать, какъ моя августѣйшая императрица, которая всегда веселится операми, комедіями, балами, интермедіями, приватною музыкой, фейерверками, катаніемъ, преобразительными машинами и всѣми тѣми пріятными видами, каковы отъ сихъ забавъ происходятъ".

Изъ этого можно судить, какъ обширенъ и разнообразенъ былъ репертуаръ придворныхъ увеселеній при Аннѣ Іоанновнѣ, и какую важную роль играла въ немъ музыка! Кстати, слова два о самомъ Педриллѣ.

Педрилло—это было шутовское прозвище, которое „съ честію" носилъ нѣкто Пьетро Мира, итальянецъ родомъ и, до пріѣзда въ Россію, музыкантъ по профессіи. Онъ былъ скрипачъ и, вѣроятно, порядочный, потому что нарочно былъ выписанъ для придворнаго оркестра. Осмотрѣвшись и освоившись съ новой обстановкой, смѣтливый итальянецъ скоро сообразилъ, что при тогдашнемъ русскомъ дворѣ роль шута гораздо почетнѣе и прибыльнѣе художественнаго служенія музамъ. Удостоившись, какъ-то, въ присутствіи государыни сыграть на скрипкѣ какое-то соло, Педрилло исполнилъ его съ такими уморительными гримасами и выкидывалъ на своемъ

инструментѣ такіе необыкновенные пассажи, что Анна Іоанновна пришла въ восторгъ и тотчасъ же произвела искуснаго солиста въ придворные шуты. Педрилло очень скоро сдѣлался ея фаворитомъ и въ короткое время скопилъ изрядный капиталецъ. Какъ легко и какими остроумными способами „заработывалъ“ онъ деньги, можно видѣть изъ слѣдующаго факта.

Однажды, любимецъ императрицы, Биронъ, желая посмѣяться надъ Педриллой, спросилъ его:

— Правда-ли, что ты женатъ на козѣ?

— Не только правда, — подхватилъ находчивый эксъ-музыкантъ: но жена моя беременна и должна на сихъ дняхъ родить. Надѣюсь, что ваше высочество будете такъ милостивы и не откажетесь, по русскому обычаю, навѣстить родильницу и подарить что нибудь на зубокъ новорожденному.

Биронъ захохоталъ и обѣщалъ исполнить просьбу. Черезъ нѣсколько дней, Педрилло явился къ герцогу съ сіяющимъ лицомъ и объявилъ, что его жена — коза благополучно разрѣшилась отъ бремени, и напомнилъ объ обѣщаніи. Шутовская затѣя эта такъ понравилась государынѣ, что она приказала Педриллѣ лечь въ постель вмѣстѣ съ козою и пригласила весь дворъ навѣстить его и поздравить съ семейной радостью. Начиная съ императрицы, всѣ клали подъ подушку шута подарки и, такимъ образомъ, онъ пріобрѣлъ въ одно утро болѣе десяти тысячъ рублей. [145]).

Мы разсказали этотъ характеристическій фактъ, чтобъ показать, какъ смотрѣли въ описываемое время на музыкантовъ и ихъ „благородное“ искусство и они сами, и общество. Роль шута считалась не только сходственной съ ролью музыканта, артиста, но даже ставилась выше ея и приносила несравненно бо́льшую извѣстность, почетъ и матеріальную выгоду...

Анна Іоанновна, отчасти, быть можетъ, подъ вліяніемъ Бирона, а отчасти, подчиняясь господствовавшей тогда модѣ, желала завести у себя такой дворъ, который не уступалъ-бы, по своему блеску и великолѣпію, ни одному изъ европейскихъ дворовъ. Съ этою цѣлью, по ея повелѣнію, около 1736 г. были выписаны, между прочимъ, въ Петербургъ на придворную службу двѣ труппы—итальянская оперная, и нѣмецкая драматическая; были выписаны также многіе иностранные искусные музыканты, такъ что при дворѣ образовалось два очень хорошихъ оркестра. Кромѣ того, около этого-же

времени на придворной сценѣ впервые появляется балетъ, который ставилъ тогда танцмейстеръ „шляхетскаго“ сухопутнаго корпуса, Ланде, а исполняли кадеты того-же корпуса.

Нужно замѣтить, что тогда уже входило въ образованіе дворянской молодежи въ казенныхъ учебныхъ заведеніяхъ преподаваніе „искусствъ“: танцевъ, фехтованія, музыки и пр. Такъ, при учрежденіи Минихомъ въ 1732 г. училища для „шляхетныхъ дѣтей“ кадетскаго корпуса, въ числѣ наукъ и искусствъ, преподававшихся въ этомъ учебномъ заведеніи, полагалась и музыка. Хотя музыка не считалась обязательнымъ для всѣхъ кадетъ предметомъ; но уже въ началѣ курсовъ, изъ 245 кадетъ, ей обучалось 39 человѣкъ. Правда, бывали случаи, когда „шляхетные„ воспитанники корпуса попадали въ разрядъ музыкантовъ и противъ воли. Въ началѣ эти полудикіе юноши, рекрутированные по „указу“, отличались, въ большинствѣ, далеко не „шляхетнымъ“ поведеніемъ. Многіе изъ нихъ, уже въ 1739—40 г. попадались, напр., въ воровствѣ, за что, по представленію Миниха, ихъ наказывали битьемъ кошками публично, въ залѣ корпуса, а затѣмъ—„писали въ барабанщики“, съ тѣмъ, чтобъ выше этого званія никогда ихъ не производить. [146]) А въ то время, какъ воспитанники свѣтскихъ училищъ преуспѣвали въ музыкѣ и танцахъ, ученики духовныхъ семинарій подвизались въ вокальномъ искусствѣ, и настолько успѣшно, что ихъ пѣніемъ удостоивали наслаждаться коронованныя особы.

Въ современномъ Камеръ-Фурьерскомъ журналѣ (1744 г.), описывающемъ „походъ“ императрицы въ Москву, находимъ, между прочимъ, извѣстіе о томъ, какъ государыню привѣтствовали въ монастыряхъ, при встрѣчахъ „похвальными рѣчами“ и „вокальною“ музыкою. 4 марта въ Троицко-Сергіевской лаврѣ, императрицу встрѣтило все мѣстное духовенство и, „притомъ-же поставлены были семинаристы, которые убраны были въ бѣлое одѣяніе, съ возложенными на главахъ ихъ зелеными лаврами, имѣя въ рукахъ, каждый въ одной—пальмовыя вѣтви, и въ другой поздравительные стихи на благополучный входъ ея величества; которые стихи они пѣли презрядно, притомъ же былъ колокольный звонъ и пушечная пальба“. Отъ тѣхъ же семинаристовъ „была вокальная музыка“ и во время стола государыни. Тоже самое происходило и въ другихъ монастыряхъ, которые навѣстила тогда императрица, готовясь къ коронаціи.

VII.

Характеристика елизаветинскаго времени тогдашними «нигилистами».—Суетность и веселье елизаветинскаго двора и ихъ источники.—Контрасты.—Итальяномания.—«Большая опера» на московской сценѣ.—Репертуаръ елизаветинской оперной труппы.—Афиша того времени.—Свадьбы.—Петербургскіе театры временъ Елизаветы.

— Чортъ знаетъ, что нынѣ такіе непорядки! *Всегда* танцы, веселье и пьянство... [147])

Въ такихъ „непристойныхъ и зловредныхъ“ выраженіяхъ характеризовалъ елизаветинское время одинъ изъ недовольныхъ тогдашнимъ режимомъ—Степанъ Лопухинъ... Критика эта, потомъ, дорого ему обошлась: несчастнаго били кнутомъ, отрѣзали ему языкъ и сослали въ „отдаленныя“ мѣста.

Но не одни только обойденные фортуной придворные карьеристы срывали свою досаду осужденіемъ существовавшихъ „непорядковъ“. Въ томъ-же духѣ высказывались и люди, непричастные дворскимъ интригамъ, люди простые, проникнутые лишь духомъ скептицизма и не умѣвшіе „держать языкъ за зубами“. Это были ригористы по принципу, фанатичные поклонники старины.

Они-то говорили, что, будто-бы, все тогдашнее духовенство „и прочіе люди имѣютъ семь сатанинскихъ грѣховъ на себѣ“, и что „народъ въ пагубу идетъ“... „Государыня-де ѣздитъ, да гуляетъ, она-бъ ѣздила въ колегіи, да дѣла дѣлала, а то-де ѣздитъ все за охотою“... „Какъ пріѣхала-де изъ Москвы, такъ ни однажды въ церкви не бывала, только всегда упражняется въ комедіяхъ“... „Вотъ-де въ оперномъ домѣ серебряные паникадилы, а въ иныхъ церквахъ и деревянной паникадилы нѣтъ“... [148])

Такъ разсуждали, подъ страхомъ пытки и каторги, суровые наблюдатели тогдашней роскоши и веселья, охватившихъ высшее общество и приведшихъ его къ „умноженію вкуса“, но, въ то-же время, и къ глубокому нравственному растлѣнію. Кн. Щербатовъ въ полномъ правѣ былъ сказать о русскихъ вельможахъ и барахъ того времени, что „всѣ они генерально были люди распутные“.

Императрица Елизавета Петровна, будучи, по характеристикѣ

того-же историка, „съ природы веселаго нрава и жадно ищущая увеселеній“, довела „пышность и сластолюбіе“ русскаго двора до невѣроятной степени. Двору подражало, конечно, и все общество.

„Подражая императрицѣ“, вся знать „въ златотканныя одежды облеклася, говоритъ современникъ. Вельможи изыскивали въ одѣяніи все, что есть богатѣе, въ столѣ—все, что есть драгоцѣннѣе, въ питьѣ—все, что рѣже... Дома стали украшаться позолотою, шелковыми обоями, дорогими мебелями... вкусъ умножался, подражаніе роскошнѣйшимъ народамъ возростало и человѣкъ дѣлался почтителенъ, по мѣрѣ великолѣпности его житья и уборовъ“. [149])

Суетный образъ жизни, безпрерывные балы, „куртаги“, маскарады, спектакли, концерты, и т. под. увеселенія, служили для Елизаветы Петровны не только удовлетвореніемъ ея жажды къ наслажденіямъ, но и своего рода источникомъ успокоенія. Взойдя на престолъ совершенно случайно, при посредствѣ заговора и насилія, Елизавета все свое царствованіе боялась сдѣлаться, въ свою очередь, жертвой такого-же насилія, такого-же придворнаго заговора. Извѣстно, что, подъ вліяніемъ этого страха, она безпрестанно мѣняла свою спальню во дворцѣ и ежедневно ложилась въ постель не ранѣе шести часовъ утра. Уйти отъ страха, порожденнаго слабодушной мнительностью, „убить“ длинные часы безсонныхъ ночей—для такой неразвитой и легкомысленной женщины, какою была Елизавета Петровна, существовало одно средство: вѣчная гульба и забава, во всевозможныхъ видахъ.

Вообще, при изученіи этой эпохи исторіи русской общественной жизни, нельзя не замѣтить, что пересаженныя изъ за-моря искусства—всѣ эти оперы, театры, музыка и проч., не смотря на свое цвѣтущее состояніе, не имѣли въ себѣ ничего *общественнаго*, необходимаго, а служили только роскошью для ограниченнаго кружка праздныхъ сибаритовъ. Сами эти баловни фортуны—меценаты, въ большинствѣ люди неразвитые и грубые, были очень плохими цѣнителями изящнаго и, въ своей меломаніи, руководились не живой потребностью эстетическаго вкуса, а прихотью, „баловствомъ“ и модой... Трудно сказать, что имъ больше нравилось: высокія-ли произведенія, ше-девры европейскаго искусства, или грубыя игрушки, „куріозы“ и безвкусныя потѣхи балаганнаго свойства?

Какъ совмѣстить, напр., наслажденіе твореніями какого-нибудь

знаменитаго маэстро съ забавой циническими пѣсенками кабацкой музы? Утонченную свѣтскость въ салонѣ съ чесаніемъ пятокъ на сонъ грядущій? Бесѣду съ образованнѣйшими европейцами о высокихъ матеріяхъ и интимный обмѣнъ мыслей и новостей съ полудниками „калмычками“ и бабами—сплетницами? Вызовъ изъ за-моря ученыхъ и художниковъ и выписку, по именному указу, „бѣлыхъ“ воронъ и кошекъ для забавы?.. Изысканный этикетъ и салонную жеманность съ раздачей пощечинъ публично, на блестящемъ балѣ, и это—женщиной женщинѣ?... *)

Такими контрастами поражаешься тутъ на каждомъ шагу...

Музыкально-сценическая часть при Елизаветѣ Петровнѣ значительно расширилась и усовершенствовалась. Въ императорскомъ дворцѣ почти безпрестанно гремѣла музыка, раздавалось итальянское пѣніе, и блестящій дворъ вытанцовывалъ по вечерамъ менуэты, англезы и контрадансы. Великолѣпный придворный оркестръ состоялъ изъ восьмидесяти отборныхъ музыкантовъ. Онъ игралъ не только на балахъ и маскарадахъ, но и во время обѣдовъ и ужиновъ, чередуясь съ оперными пѣвцами. Кромѣ того, начались общественныя собранія въ такомъ-же родѣ внѣ дворца и домовъ вельможъ — въ публичныхъ помѣщеніяхъ, куда гости допускались за плату. Предпріимчивый импрессаріо Локателли, о которомъ будетъ сказано подробнѣе въ своемъ мѣстѣ, завелъ публичные маскарады, на которые являлась вся петербургская знать, являлась и сама императрица—инкогнито.

Лучшее понятіе объ этихъ веселыхъ временахъ даетъ намъ одно сохранившееся офиціальное „объявленіе“ о праздновании въ январѣ 1747 г. признанія государыни „формально“ императрицею „разными державами“.

„По сему случаю, гласитъ объявленіе, при дворѣ *весь* сей мѣсяцъ даваемы были куртаги (балы) и ѳеатральные представленія.

---

*) Елизавета Петровна была очень ревнива къ своей внѣшности и терпѣть не могла малѣйшаго соперничества съ нею въ красотѣ и туалетѣ. Когда, едва-ли не изъ за этой дерзости главнымъ образомъ пострадавшая, Лопухина, осмѣлилась явиться на придворномъ балѣ въ костюмѣ, нѣсколько схожемъ съ костюмомъ императрицы, послѣдняя, выйдя изъ себя, приказала подать себѣ ножницы и, тутъ-же срѣзавъ съ головы Лопухиной цвѣты, дала ей нѣсколько пощечинъ. Несчастная красавица упала въ обморокъ.—«Ништо ей, дурѣ!» сказала разгнѣванная государыня (Н. Ѳ. Лопухина. «Русск. Стар.», 1874 г. стр. 21).

На театрахъ у Казанскаго моста и въ домѣ графа Ягужинскаго давали: *Всякую всячину, или старыя погудки на новый ладъ*, а въ городѣ народъ увеселялся иллюминаціями и фейерверками. На театрѣ Карусельской площади, безъименные актеры-охотники разыгрывали: *Кто во что гораздъ*. Къ нимъ присоединился также и шарманщикъ Гарлекинъ Сколяри, съ выпускными куклами, танцовалъ на канатѣ съ шестомъ и безъ онаго, ни за что не держась, и тѣмъ приводилъ зрителей въ изумленіе".

Петербургская высшая публика того времени особенно вошла во вкусъ итальянской опереточной музыки. До какой степени были въ модѣ тогда „итальянцы" можетъ служить доказательствомъ, между прочимъ, курьезная исторія преслѣдованія изъ-за нихъ нѣмецкихъ артистовъ со стороны нѣмца-же.

Этимъ страстнымъ итальяноманомъ былъ нѣмецъ графъ Левенвольде—оберъ-гофмейстеръ двора Анны Леопольдовны. При дворѣ состояло тогда на службѣ двѣ труппы: нѣмецкая и итальянская—буффъ. Левенвольде, всячески покровительствуя послѣдней, „тайнымъ образомъ" притѣснялъ и „немилосердно гналъ" своихъ компатріотовъ въ такой степени, что нѣмецкій театръ, по выраженію Штелина, „совсѣмъ рушился". Нѣмцамъ-же актерамъ пришлось отъ Левенвольде такъ жутко, что, еслибъ за нихъ не заступился графъ Линаръ, то они „врядъ-ли въ добромъ здоровьи" выбрались-бы даже изъ Россіи. Во всякомъ случаѣ, ихъ прогнали, не заплативъ должнаго имъ жалованья. [150])

Другой примѣръ неумѣренной итальяноманіи представила намъ сама императрица Елизавета. Когда она, подъ конецъ своего царствованія, удрученная болѣзнями, вела жизнь уединенную, въ тѣсномъ кружкѣ самыхъ близкихъ царедворцевъ, то въ это время, по разсказу Лаферміера („Русск. Старина", 1878 г. кн. 10), ее могъ еще „успѣшно" развлекать и забавлять „одинъ теноръ изъ ея хора—буффонъ и мимикъ, по имени Компани. Онъ имѣлъ къ ней свободный доступъ и даже допускался къ ея столу во время интимныхъ ужиновъ, что давало ему извѣстное положеніе. Графъ Эстергази часто съ нимъ видѣлся и приглашалъ къ себѣ обѣдать. Личность эта была дѣйствительно забавна, не глупа и была графу не безполезна".

О блестящемъ состояніи въ то время итальянской музыки въ Россіи даетъ наглядное понятіе пышное представленіе, данное въ

Москвѣ по случаю коронаціи Елизаветы Петровны. Дана была „большая опера“ „La Clemenza di Tito“ (Милосердіе Тита), Метастазіо. Ставилъ ее на сцену ученый профессоръ „Аллегоріи“ (тогда и такія науки водились), нѣмецъ Штелинъ, и придѣлалъ къ ней особый діалогъ, á propos, подъ заглавіемъ: „La Russia afflitta e riconsolata“. Благодаря этимъ передѣлкамъ и вставкамъ, опера получила такой характеръ, какой требовался событіемъ, въ честь котораго она давалась. Исполняли ее итальянскіе „оперисты“ и „опериски“, а „нѣмыя“ роли играли „дворяне, обучавшіеся въ Сухаревой башнѣ“. Хоры состояли изъ придворныхъ пѣвчихъ. Балетъ, поставленный Ланде, исполняли русскіе мальчики и дѣвочки—дѣти придворныхъ конюшенныхъ служителей, и исполняли „довольно изрядно“. Декораціи къ оперѣ ставилъ художникъ Героламо Бонъ. О ея генеральной репетиціи и представленіи было возвѣщено по городу афишами. О генеральной репетиціи была пущена афиша такого содержанія (приводимъ ее буквально изъ „Истор. очерка русск. оперы“ В. Моркова):

„1741 года іюля въ девятый день, на новомъ ѳеатрѣ, на берегу рѣки Яузы, будетъ:

ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦІЯ

оперы:

Милость царя Тита.

Оная опера долженствуетъ быть представлена въ день возшествія на престолъ благовѣрныя государыни императрицы Елисафетъ Петровны“.

„На сію пробу приглашена была знатная публика. За смотрѣніе денегъ не платили. Послѣ пробы данъ маскарадъ. На маскарадѣ всѣ смотрильщики въ маскахъ были“.

На „генеральной пробѣ“ оперы присутствовала государыня, а на ея представленіи, кромѣ двора, было болѣе 2000 „смотрителей“. [151])

Одинъ изъ этихъ „смотрителей“ передаетъ такимъ образомъ впечатлѣніе, вынесенное имъ изъ этого спектакля:

....„въ изъясненіе милосердыхъ сентиментовъ ея величества репрезентовалась исторія о Титѣ, императорѣ Римскомъ, и составленной на него конжюраціи чрезъ Сикстуса и Лентулуса, съ

наущенія Виттеліи, дочери убіеннаго Виталія, которымъ всѣмъ оный императоръ простилъ. Сіе представленіе украшено декораціею лѣсовъ, площадей, облаковъ и проч., при превзрядномъ пѣніи и при танцахъ экстраординарныхъ". [152])

По словамъ-же Штелина, опера была разыграна съ такимъ „согласіемъ и пріятностью", что даже иностранные министры, присутствовавшіе на ней, были удивлены и признавались, „что лучше въ самой Италіи не слыхивали".

„Большія" оперы ставились тогда, однако, не часто. Обыкновенно, придворная итальянская труппа разыгрывала легкія интермедіи—буффъ, оперетки и, такъ называвшіяся, *пасторали*—небольшія сцены съ пѣніемъ и музыкой въ пастушескомъ сентиментальномъ вкусѣ. Впрочемъ, впослѣдствіи бывали и цѣлыя пасторальныя „драмы". Штелинъ записалъ, что *первая* въ Россіи „серіозная пастушья драма" („Il retiro degli Dei"), въ которой „поэзія" принадлежала перу Локателли, а балетъ—танцмейстеру Сакко, была поставлена въ концѣ 50-хъ годовъ.

Говоря-же вообще, преобладающій вкусъ былъ къ итальянской музыкѣ-буффъ, такъ-что почти весь тогдашній репертуаръ итальянской оперы состоялъ изъ оперетокъ этого веселаго, игривуазнаго жанра. Знатоковъ и цѣнителей серьозной музыки находилось немного, да притомъ опера буффъ вполнѣ соотвѣтствовала легкомысленному эпикурейскому настроенію общества.

Итальянская музыка и пѣніе не ограничивали своей роли только на театральныхъ подмосткахъ—въ оперѣ: они сдѣлались необходимой принадлежностью баловъ, торжественныхъ обѣдовъ и другихъ празднествъ.

Въ 1744 г., по случаю свадьбы Балка съ фрейлиною Шереметевой, „былъ, при дворѣ, при собраніи всего генералитета и прочихъ придворныхъ обоего пола персонъ, при играніи во время стола итальянской вокальной музыки, столъ". [153]). На другой свадьбѣ—Г. И. Головкина, происходившей въ 1750 году, также при дворѣ и съ неменьшимъ „великолѣпіемъ", по словамъ очевидца, на вечернемъ „трактаментѣ", послѣ ужина, когда начался балъ, „на хорахъ играли италіанцы на музыкѣ и кастратъ пѣлъ. Притомъ италіанецъ буфонъ пѣлъ разные, и по обыкновенію своему приличные, какъ буфоны отправляютъ съ шуткою, смѣшныя пѣсни [154]).

Свадьбы вельможъ совершались тогда чрезвычайно шумно. Такъ, кромѣ баловъ и концертовъ, молодыхъ, обыкновенно, провожали съ музыкой по городу. Въ 1742 г. двоюродная сестра императрицы, Анна Карловна Скавронская, выходила замужъ за графа М. И. Воронцова. Послѣ вѣнца въ придворной церкви, „императрица съ великою свитою, въ предшествіи трубачей и литавръ, проводила новобрачныхъ въ ихъ домъ и находилась на ужинѣ и балѣ". [155])

Въ описываемое время въ Петербургѣ было уже нѣсколько разноязычныхъ труппъ и нѣсколько театровъ. Впрочемъ, сказать къ слову, тогда и эшафоты назывались „ѳеатрами"...

Для итальянскихъ и французскихъ спектаклей сначала былъ перестроенъ въ театральную залу бывшій манежъ Бирона, въ одномъ изъ дворцовыхъ флигелей. Потомъ онъ оказался тѣснымъ и, вслѣдствіе этого, перестроили въ „оперный домъ" большой манежъ, находившійся у Казанской церкви. Перестройка обошлась, какъ говорятъ, въ 70,000 рублей. Театръ этотъ въ 1749 г. сгорѣлъ; вмѣсто него былъ выстроенъ „на легкую руку" деревянный театръ у лѣтняго дворца въ Лѣтнемъ саду. Въ тоже время архитекторъ Валеріани составилъ планъ большаго каменнаго „опернаго дома"; планъ былъ одобренъ императрицей, но почему-то остался безъ исполненія.

Стали появляться и частные театры. Въ 1748 г. явилась въ Петербургѣ частная труппа Аккермана, а въ 1757 г. директоры нѣмецкой труппы „панталонъ" Гилфертингъ и „арлекинъ" Сколяри, по привиллегіи отъ сената, устроили свой собственный театръ въ Большой Морской улицѣ.

Нѣмцамъ-артистамъ, вообще, у насъ не везло тогда. Театры Аккермана и Сколяри „рушилися", такъ какъ публика перестала ихъ посѣщать, увлекшись „итальянцами".

Одновременно завелся въ Петербургѣ частный театръ Локателли. Онъ явился съ прекрасной и многочисленной оперной и драматической труппой, и вначалѣ отлично велъ свои дѣла.

Стали заводить домашніе театры и оперы въ тоже время и русскіе вельможи, какъ это видно изъ вышеприведеннаго извѣстія о театрѣ въ домѣ графа Ягужинскаго. Были такіе меценаты, что не скупились нанимать и содержать на свой счетъ цѣлую итальянскую оперную труппу.

Вспомнимъ, наконецъ, что въ это именно время начало упро-

чиваться развитіе и русскаго театра. Блистательный опытъ Волкова подаетъ „случай думать о *прямомъ* россійскомъ театрѣ“, какъ говоритъ Штелинъ. До той поры, значитъ, никому и въ голову не приходила мысль о возможности „прямаго“ русскаго театра... Сумароковъ назначается директоромъ петербургской русской драматической труппы, на иждивеніе которой ассигнуется изъ кабинета по пяти тысячъ руб. ежегодно.

Для русскихъ артистическихъ силъ открывается поприще развитія и преуспѣянія. Выступаетъ цѣлый рядъ талантливыхъ труженниковъ, которые медленно, но неуклонно отвоевываютъ почетное мѣсто для русскаго искусства среди обуявшаго обществомъ рабскаго поклоненія иноземщинѣ...

VIII.

Благоволеніе къ пѣвчимъ. — Чудесное превращеніе простаго пѣвчаго въ графа Римской Имперіи. — Любовь Елизаветы Петровны къ церковному пѣнію. — Разумовскій и его вліяніе на музыкальные вкусы двора. — Увеселеніе простонародными пѣснями и хороводами.

Одинъ изъ неосторожныхъ на языкъ „нигилистовъ“ елизаветинскаго вѣка, канцеляріи отъ строеній поручикъ Астафій Зиминскій, былъ однажды изобличенъ въ тайной канцеляріи въ „непристойныхъ“ словахъ „про *пѣвчихъ* ея величества и генерально обо всѣхъ малороссіянахъ“. Зиминскій сѣтовалъ въ интимной бесѣдѣ съ магазейнъ-вахтеромъ Иваномъ Седестромъ, что—

— „Напредъ-де сего оные пѣвчіе, которые подлаго воспитанія, хаживали убого и нашивали на себѣ убогое платье и сапоги по осьминѣ, а нынѣ вышли всѣ по Разумовскимъ и носятъ-де богатое платье съ позументами; да и самъ-де онъ, Разумовскій, изъ малой Россіи пріѣхалъ въ убогомъ платьѣ и дядю инспектора

Стеллиха разувывалъ"... А теперь-де „пѣвчіе ея величества, которые пожалованы дворянами, у старыхъ дворянъ старшинство отнимаютъ"... [156]).

Несомнѣнно, въ этихъ „непристойныхъ" словахъ заключался, въ большей или меньшей степени, отголосокъ тогдашняго общественнаго мнѣнія объ отношеніяхъ императрицы къ „убогому" пѣвчему Разумовскому и къ его „убогимъ" сокашникамъ.

Современники, конечно, были поражены и отчасти скандализированы чисто-сказочной, волшебно-счастливой судьбою человѣка, начавшаго свою карьеру въ скромной роли церковнаго пѣвчаго, и быстро возвысившагося до недосягаемой высоты перваго сановника въ государствѣ.

Впрочемъ, въ тотъ странный, разнузданно-прихотливый вѣкъ такія превращенія во вкусѣ Шехеразады были обычнымъ явленіемъ. Конюхи, однимъ мановеніемъ жезла слѣпой фортуны, превращались въ владѣтельныхъ герцоговъ, служители музъ—въ паяцло, родовитые графы и князья—въ комнатныхъ шутовъ, простые „мужики" пѣвчіе—въ фельдмаршаловъ и графовъ „Священной Римской Имперіи"...

Несмотря на страсть къ суетной, свѣтской жизни, Елизавета Петровна была женщина очень религіозная и любила церковное пѣніе, какъ это можно заключить уже по ходившимъ тогда толкамъ о ея пристрастіи къ пѣвчимъ.

Еще до вступленія на престолъ, при весьма ограниченномъ бюджетѣ своего маленькаго великокняжескаго двора, она имѣла уже свою придворную капеллу пѣвчихъ. Насколько она интересовалась церковнымъ пѣніемъ, лучше всего показываетъ небольшое слѣдственное дѣло, жертвой котораго сдѣлался въ 1735 г. регентъ ея капеллы, Иванъ Петровъ.

Петрова привлекли къ допросу, по подозрѣнію, что въ его нотныхъ тетрадкахъ, писанныхъ „полууставомъ", заключается будто-бы „помышленіе" о возведеніи цесаревны на престолъ. Подозрѣніе не оправдалось, но слѣдствіе показало вотъ что: цесаревна, побывавъ на тезоименитствѣ императрицы во дворцѣ, передала Петрову, что тамъ „пѣвчіе пѣли-де концертъ весьма хорошій и рѣчи-де складныя"; такъ вотъ—не угораздится-ли Петровъ позаимствоваться нотами того концерта для своей капеллы? — Петровъ сходилъ въ гости къ регенту императорскихъ пѣвчихъ, іеромонаху

Герасиму, и хотя нотъ концерта не досталъ, но записалъ его „рѣчи“ и принесъ ихъ къ цесаревнѣ. „Государыня-же цесаревна сказала, что оныя рѣчи скомпанованы хорошо“. При этомъ Петровъ показалъ, что при дворѣ Елизаветы Петровны исполнялись разныя комедіи „имъ, Иваномъ, и другими пѣвчими, такожъ и придворными дѣвицами, для забавы государыни цесаревны, а постороннихъ-де на тѣхъ комедіяхъ никого не бывало“. [157])

Любовь Елизаветы Петровны къ пѣнію была первоначальной причиной и ея сближенія съ Разумовскимъ. Сближеніе это произошло при слѣдующихъ обстоятельствахъ.

Присутствуя какъ-то у обѣдни въ придворной императорской церкви, цесаревна была пріятно поражена прекраснымъ голосомъ пѣвчаго, исполнявшаго теноровую партію въ придворномъ хорѣ.

Она тутъ-же пожелала узнать, кому принадлежитъ этотъ чудный голосъ. Ей доложили, что этого счастливца зовутъ Алексѣемъ Розумомъ, что онъ родомъ изъ Малороссіи, по происхожденію простой казакъ, только что привезенъ въ Петербургъ и зачисленъ въ придворную капеллу, благодаря своему удивительному органу. По окончаніи литургіи, цесаревна приказала представить ей новичка — пѣвчаго. Это оказался бравый, чернобровый молодецъ, кровь съ молокомъ. Наружность его произвела на Елизавету Петровну еще болѣе благопріятное впечатлѣніе, чѣмъ его голосъ. Она упросила оберъ-гофмаршала графа Левенвольде уступить красавца-пѣвчаго для ея великокняжеской капеллы, и обязательный графъ безпрекословно оказалъ ея высочеству эту маленькую услугу.

Событіе это, ничтожное по началу, но изумительное по своимъ послѣдствіямъ, случилось въ январѣ 1737 года. Ничтожное оно было потому, что въ то время почти всѣ придворные пѣвчіе набирались такимъ же способомъ. Притомъ, по свидѣтельству Марковича, большинство этихъ пѣвчихъ доставлялось изъ Малороссіи *). Даже при дворѣ Елизаветы Петровны въ описываемое время находились уже пѣвчіе малороссіяне: Тарасовичъ и Божко... Самъ Алексѣй Розумъ попалъ въ придворную капеллу совершенно случайно. Чрезъ его родное село Лемеши какъ-то проѣзжалъ возвращавшійся

*) Въ своихъ «Запискахъ» Марковичъ, между прочимъ, разсказываетъ, что въ 1732 г. въ Глуховѣ пѣли въ церкви Св. Николая многіе пѣвчіе, присланные по требованію гетмана отъ архіерея кіевскаго и другихъ для двора государыни.

изъ Венгріи полковникъ Вишневскій, зашелъ въ мѣстную церковь, плѣнился голосомъ и красотой Алексѣя и уговорилъ его мать отпустить сына съ нимъ въ столицу, на что та и согласилась.

Вначалѣ, по перечисленіи ко двору Елизаветы Петровны, Алексѣй Розумъ, переименованный въ Разумовскаго, исполнялъ должность простаго пѣвчаго цесаревны; но вскорѣ голосъ его началъ спадать, и изъ пѣвчаго онъ былъ произведенъ въ придворные бандуристы. Оказывается, что тогда такая должность входила въ придворный штатъ... Разумовскій сталъ появляться въ кругу близкихъ лицъ великой княжны и увлекалъ всѣхъ пѣніемъ мелодичныхъ „думъ" и пѣсенъ своей поэтической родины. Впрочемъ, его артистическая карьера скоро кончилась, смѣнившись болѣе блистательной. Сперва онъ былъ назначенъ управляющимъ всѣхъ имѣній и двора цесаревны, а затѣмъ, со вступленіемъ ея на престолъ, достигъ въ короткое время на лѣствицѣ почестей знатности и богатства. Прихотливая судьба такъ быстро совершила надъ нимъ это волшебное превращеніе, что даже родная его мать, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ разлуки, не иначе могла признать въ немъ подлиннаго своего сына, какъ только тогда, когда онъ показалъ на тѣлѣ извѣстныя ей примѣты и родимыя пятна...

Хотя Алексѣй Григорьевичъ, съ возвышеніемъ, пересталъ упражняться въ пѣніи и забросилъ свою бандуру, но, оставаясь всю жизнь музыкантомъ въ душѣ, онъ много содѣйствовалъ процвѣтанію музыкальнаго искусства въ царствованіе Елизаветы Петровны и былъ истиннымъ меценатомъ въ этомъ отношеніи. А такъ какъ онъ пользовался огромнымъ вліяніемъ на императрицу, то весь дворъ, всѣ вельможи, раболѣпно преклоняясь передъ нимъ, всячески старались поддѣлаться подъ его вкусы. Такимъ образомъ, благодаря его страсти къ музыкѣ, итальянская опера стала въ Петербургѣ одной изъ самыхъ блестящихъ. Со всѣхъ концовъ Европы, за огромныя деньги, выписывались знаменитые пѣвцы, „буфоны и буфонши".

Но особенную любовь питалъ Разумовскій къ народной, преимущественно малороссійской музыкѣ. Въ штатѣ императорскаго двора при немъ постоянно состояло нѣсколько бандуристовъ и даже „бандурщицъ". Мало того, встрѣчается даже особая искусница, носившая званіе „Малороссіянки воспѣвательницы". Украинскіе пѣвчіе, изъ которыхъ особенно отличался Маркъ Ѳедоровичъ

Полторацкій, пѣли и на церковномъ клиросѣ и на сценѣ въ итальянской оперѣ, вмѣстѣ съ иностранными пѣвцами.

Когда въ Петербургъ пріѣхала малороссійская депутація, чрезвычайно радушно принятая Разумовскимъ, запросто ходившая къ нему во дворецъ „на водку" и запросто уходившая отъ него „подпіахомъ", онъ тѣшилъ этихъ чубатыхъ земляковъ своихъ всѣмъ, чѣмъ только можно. Ихъ приглашали на всѣ маскарады, банкеты, возили въ оперу, гдѣ, по описанію одного изъ нихъ, „дѣвки-италіанки и кастратъ пѣли съ музыкою", на ихъ потѣху... Вообще, Разумовскій нисколько не чуждался прежней своей среды и оставался вѣренъ ея вкусамъ и наклонностямъ, несмотря на всѣ превратности судьбы.

Сама Елизавета Петровна сходилась во вкусахъ, въ данномъ отношеніи, съ своимъ любимцемъ. По своему воспитанію, образу жизни и привычкамъ, она была женщина вполнѣ русская—московская боярыня задняго числа. Во время пребыванія въ своихъ дачныхъ резиденціяхъ, особенно же въ любимомъ ею подмосковномъ Перовѣ, подаренномъ Разумовскому, императрица нерѣдко увеселялась, со своимъ дворомъ, крестьянскими хороводами, простонародными пѣснями и играми. Здѣсь ее самою видѣли иногда переряженною въ сарафанъ и кокошникъ и, лично принимающею участіе въ деревенскихъ забавахъ, пѣсняхъ и плясках.

Нѣкоторымъ спѣсивымъ барамъ и блюстителямъ придворнаго этикета это не нравилось.

— Императрица „все простому народу благоволитъ для того, что сама *живетъ просто*"... „Знать ее вообще не любитъ", проболтался какъ-то одинъ изъ этихъ щепетильныхъ господъ подъ веселую руку. [158])

Упрекъ этотъ высказывался, какъ мы видѣли, и людьми не знатными, которые, не вѣсть по какимъ ужъ побужденіямъ, считали для себя обидой, что императрица покровительствуетъ простымъ пѣвчимъ и превозноситъ ихъ паче „старыхъ" дворянъ...

IX.

Историческій очеркъ состоянія итальянской оперы въ Россіи въ первой половинѣ XVIII в.—Композиторъ Арайя и его оперы.—Первыя пробы искусственной обработки русскихъ мелодій.—Итальянская оперная труппа при Елизаветѣ Петровнѣ.—Локателли, его театръ и публика.—Тенденціозный мадригалъ танцовщицѣ.—Предпріимчивый импрессаріо въ борьбѣ съ равнодушіемъ публики.

Скажемъ нѣсколько подробнѣе объ одномъ изъ главнѣйшихъ и любимѣйшихъ нашими предками прошлаго вѣка музыкально-сценическомъ развлеченіи — именно, объ оперѣ. Мы остановимся на исторіи первоначальнаго учрежденія въ Россіи иностраннаго опернаго театра и его состоянія во времена, предшествовавшія „золотому“ вѣку Екатерины II.

Относительно времени перваго заведенія въ Россіи итальянской оперы историческія свѣдѣнія нѣсколько противорѣчивы. Извѣстно, между прочимъ, что еще при Петрѣ В. представлялся случай завести въ Россіи этотъ родъ музыкально-сценическаго искусства.

Когда Петръ, въ 1717 г., былъ въ Парижѣ, то къ нему напрашивались съ предложеніемъ поступить въ русскую службу нѣкоторые музыканты и артисты парижской оперы; но царь отклонилъ это предложеніе, вѣроятно, потому, что не находилъ для себя въ оперѣ, какъ мы знаемъ, ничего особенно привлекательнаго.

По извѣстіямъ Штелина, первыми оперными представленіями въ Россіи мы обязаны польскому королю, Августу III, извѣстному любителю изящныхъ искусствъ, изящныхъ женщинъ и веселой жизни во вкусѣ Версаля. Король, имѣвшій не мало причинъ заискивать дружбу русскаго кабинета, прислалъ изъ Дрездена, въ 1730 г., какъ-бы въ презентъ Аннѣ Іоанновнѣ, ко дню ея коронаціи, нѣсколько „славившихся“ актеровъ, пѣвцовъ и музыкантовъ для представленія „италіанскихъ интермедій“. [159]) Эта труппа—буффъ впервые ознакомила русскую публику съ итальянской оперой. Къ дрезденскимъ артистамъ, въ средѣ которыхъ особенно отличались пѣвецъ Казимо и его жена—пѣвица, присоединился вскорѣ капельмейстеръ Кейзеръ изъ Гамбурга, привезшій съ собою свою дочь—„пріятную пѣвицу“.

Между тѣмъ, извѣстный Вейдемейеръ говоритъ, что только „въ

1736 г. увидѣли *въ первый разъ* при Россійскомъ дворѣ итальянскую оперу и балетъ". [160]) Штелинъ-же утверждаетъ, что около этого времени (1735 г.), петербургскій дворъ, прежде ознакомившійся съ оперой, благодаря дрезденской труппѣ, и находившій это развлеченіе заманчивымъ, рѣшился уже отъ себя выписать изъ за-границы „*полное* италіанское актерское общество".

По другимъ извѣстіямъ, первая попытка въ этомъ родѣ не увѣнчалась, однако, успѣхомъ. Для вербовки артистовъ и музыкантовъ былъ посланъ въ Италію Кейзеръ; но онъ почему-то не исполнилъ порученія и самъ не вернулся въ гостепріимную Россію. Вслѣдъ за нимъ послали тоже извѣстнаго въ то время капельмейстера Гюбнера, который оказался болѣе исправнымъ. Онъ вывезъ въ Россію изъ Венеціи двухъ пѣвицъ-сестеръ Доволіо, знаменитаго скрипача Джіованни Мадониса, прославившагося своими сочиненіями, и, въ числѣ остальныхъ второстепенныхъ артистовъ, музыканта Петра Мира, превратившагося потомъ, какъ мы уже знаемъ, въ шута императрицы, подъ кличкой Педриллы.

Гюбнеръ былъ мастеръ своего дѣла; онъ далъ возможно правильное устройство придворному театру, организовалъ придворный камерный оркестръ, состоявшій изъ нѣмцевъ, а для бальнаго оркестра рекрутировалъ 20 русскихъ мальчиковъ и очень скоро сдѣлалъ изъ нихъ отличныхъ музыкантовъ. Управляемая имъ итальянская труппа давала два спектакля въ недѣлю.

Аннѣ Іоанновнѣ это показалось, однако, мало и, для усиленія труппы, она послала Педриллу за-границу набирать новыхъ артистовъ.

Педрилло сдѣлалъ для придворной оперы великолѣпныя пріобрѣтенія. Онъ вывезъ изъ Италіи цѣлую труппу превосходныхъ артистовъ, въ числѣ коихъ особенно выдавались: пѣвецъ Марижи и „очаровательная" пѣвица Розина Бонъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ привезъ нѣсколькихъ музыкантовъ, балетныхъ танцоровъ, не забылъ захватить кстати декоративнаго живописца, машиниста и другихъ спеціалистовъ театральнаго дѣла. Всѣ они договорены были, по контракту, на пять лѣтъ и, тотчасъ по пріѣздѣ, получили безплатныя казенныя квартиры въ старомъ Зимнемъ дворцѣ *).

---

*) Дворецъ этотъ, построенный Петромъ Великимъ, помѣщался на мѣстѣ нынѣшнихъ казармъ 1-го батальона Преображенскаго полка. Это было, сравни-

Неизвѣстно о какой, именно, изъ этихъ двухъ труппъ, навербованныхъ Гюбнеромъ и Педриллой, сообщаются свѣдѣнія у Штелина. Свѣдѣнія эти не совсѣмъ сходятся съ вышеприведенными изъ другаго источника. [161]) Несомнѣнно только одно, судя по времени, что Штелинъ говоря о „полномъ итальянскомъ актерскомъ обществѣ“, выписанномъ въ 1735 г., разумѣлъ не какую нибудь особенную труппу, а одну изъ упомянутыхъ здѣсь.

Въ описываемомъ имъ „обществѣ“ „главными“ артистами были: Вулкани, Германо, Пива, Константини и пѣвицы—Розина и Изабелла. Оно давала еженедѣльно—лѣтомъ въ театрѣ, находившемся въ Лѣтнемъ саду, а зимою въ театрѣ Зимняго дворца—разъ комедію и разъ, „для перемѣны“, „итальянскую интермедію“. Спектакли разнообразились балетомъ, который ставилъ танцмейстеръ сухопутнаго шляхетскаго корпуса Ланде. Въ балетѣ, кромѣ кадетовъ, танцовали итальянки — Антонина Константини и Жулія, пользовавшіяся успѣхомъ.

„Общество“ это въ 1737 г. дало *первую* въ Россіи большую итальянскую оперу: „Albiasare“, а затѣмъ: „Semiramide ol finto Nino“ — обѣ сочиненія композитора Арайя.

По Штелину, *Арайя* (или Аражеа, какъ его называли нѣкоторые современные русскіе писатели) былъ приглашенъ въ Россію графомъ Левенвольде, а по другимъ извѣстіямъ—Педриллой, по желанію Анны Іоанновны. Такъ или иначе, но Арайя, пользовавшійся, какъ композиторъ, европейскою извѣстностью, дѣйствительно, пріѣхалъ въ Россію и привезъ съ собою знаменитаго кастрата Салетти, гобоиста Стацци и трехъ скрипачей. [162])

Арайя подрядился управлять придворнымъ опернымъ театромъ и музыкой, ставить старыя и сочинять новыя оперы для придворной сцены. Арайя прожилъ въ Россіи довольно долго и стяжалъ себѣ за свои оперы великую у насъ славу стяжалъ, при этомъ, и капиталы не малые.

Первая его опера, которую увидѣлъ Петербургъ, именно, „Альбіацаръ“, была задумана и поставлена въ грандіозныхъ размѣрахъ. Въ ея исполненіи участвовали, кромѣ оперной труппы, огромный придворный пѣвческій хоръ, оперный оркестръ въ 40 человѣкъ и

тельно, небольшое зданіе, съ довольно скромной обстановкой, далеко неудовлетворявшей прихотливыя требованія преемниковъ великаго царя.

четыре военныхъ оркестра. Шуму и треску было, значитъ, достаточно и, уже по этому одному, произведеніе Арайи должно было произвести вожделѣнное дѣйствіе на не особенно тонкіе вкусы тогдашнихъ россійскихъ меломановъ. Опера очень понравилась и ставилась потомъ много разъ съ одинаковымъ успѣхомъ.

Поощренный благосклонностью публики, Арайя ровно черезъ годъ состряпалъ новую оперу въ томъ же вкусѣ, подъ громкимъ названіемъ: „Семирамида", о которой мы упоминали выше. „Семирамида" тоже сошла хорошо и трудолюбивый Арайя съ этой поры, съ нѣмецкой аккуратностью, дарилъ придворной публикѣ каждый годъ въ день рожденія государыни по новой оперѣ. Съ его легкой руки это вошло въ обычай, который держался еще и при Екатеринѣ: придворные композиторы обязаны были неизмѣнно чтить день августѣйшаго рожденія постановкой новой оперы своего издѣлія. Объ этомъ обозначалось и въ афишахъ, какъ можно судить по одной изъ нихъ, сохранившейся до нашихъ дней. Афиша эта относится къ 1743 г. и въ ней говорится о представленіи оперы „Александръ въ Индіи".

„Сего 1743 года, декабря осьмагонадесять дня, при Россійскомъ императорскомъ дворѣ, для торжественнаго *дня всерадостнаго рожденія* Е. И. В. Елисафетъ Петровны, Самодержицы Всероссійскія,

представлена будетъ итальянскими придворными комедіантами

въ первый разъ:

АЛЕКСАНДРЪ ВЪ ИНДІИ,

опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ, съ хорами пѣвчихъ и балетами, сочиненія г-на Аббата Метастазіо, стихотворца Ихъ Римскихъ Императорскихъ Величествъ, музыка капельмейстера Франческо Арайи". [163])

Изъ оперъ Арайи особенно славились, кромѣ вышеупомянутыхъ: „Сципіонъ", „Арзасъ", „Селевкъ" и друг. Уже изъ однихъ названій можно видѣть, что всѣ онѣ въ литературномъ отношеніи писались въ господствовавшемъ тогда псевдо-классическомъ родѣ. Для сочиненія ихъ либретто Арайя вывезъ изъ Флоренціи особаго стихотворныхъ дѣлъ мастера, Боначи, получившаго въ русской службѣ почетный рангъ „придворнаго стихотворца". Впослѣдствіи эта должность вошла въ „штатъ" императорской театральной службы.

Либретто сочинялось, конечно, по-итальянски; но въ уваженіе къ слушателямъ, не знавшимъ итальянскаго языка, къ тексту прилагался переводъ на русскомъ, французскомъ и нѣмецкомъ языкахъ... Такое изобиліе переводовъ легко объясняется тѣмъ, что при тогдашнемъ русскомъ дворѣ и на русской службѣ, въ чиновной средѣ, господствовало полнѣйшее смѣшеніе языковъ. Тогда не въ рѣдкость было встрѣтить въ числѣ генераловъ, полковниковъ и другихъ чиновъ, командовавшихъ русскими войсками и не знавшихъ ни одного слова по русски. Самъ блистательный герцогъ Биронъ, со чады и домочадцы, сколько извѣстно, умѣлъ только по русски ругаться и былъ, за одно со своими соотечественниками, твердо убѣжденъ, что русскій языкъ ни на что другое не годенъ. Впрочемъ, такъ думали въ тѣ времена и многіе природные русскіе „культурные" люди...

Такъ какъ оперныя представленія, при введеніи ихъ въ царствованіе Анны, были въ Россіи явленіемъ новымъ и небывалымъ, то тогдашняя наша журналистика, не смотря на свою скудость, сочла своимъ долгомъ познакомить русскую публику съ теоріей опернаго искусства. Въ „Историческихъ, Генеалогическихъ и Географическихъ примѣчаніяхъ къ Вѣдомостямъ", издававшихся Академіей Наукъ, за 1738 й годъ, былъ помѣщенъ пространный трактатъ объ этомъ предметѣ, подъ заглавіемъ; „Историческое описаніе онаго театральнаго дѣйствія, которое называется опера". Въ томъ-же журналѣ печатались статьи, убѣждавшія читателей въ „пользѣ театральныхъ дѣйствъ и комедій къ воздержанію страстей человѣческихъ" и проч.

Арайя прожилъ въ Россіи до 1759 г., т. е. почти 25 лѣтъ, и сочинилъ за это время массу итальянскихъ оперъ. Этого мало: есть указаніе, что въ немъ мы обязаны почтить едва ли не одного изъ *первыхъ русскихъ* композиторовъ!

При Елизаветѣ Петровнѣ, благодаря главнымъ образомъ вліянію Разумовскаго, какъ мы знаемъ, въ придворную жизнь, въ придворные вкусы, а, стало быть, и во вкусы всего петербургскаго общества, сталъ проникать русскій національный элементъ. Разумовскій, по рѣдкой во временщикѣ преданности своему прошлому, своей сермяжной роднѣ и хохлацкой родинѣ, не стѣснялся, и въ санѣ графа Римской имперіи и фельдмаршала, ѣсть галушки, забавляться бандурой и распѣвать затверженныя въ дѣтствѣ просто-

народныя пѣсни и „думы". Елизавета Петровна вполнѣ раздѣляла національные вкусы своего любимца. И вотъ, среди высшаго петербургскаго общества, вышколеннаго на заморскій ладъ и еще недавно покорно плясавшаго по нѣмецкой дудкѣ Бирона, послышалась родная русская рѣчь, полились русскія народныя пѣсни... Впрочемъ, это обращеніе русскихъ людей—въ русскихъ пошло и не далеко и не глубоко. Все оно ограничивалось возникшей модой на народные мотивы къ музыкѣ, да народными костюмами, надѣваемыми притомъ только въ экстренно-увеселительныхъ случаяхъ, въ родѣ маскарадовъ, дачныхъ прогулокъ и т. п. Тѣмъ не менѣе для историка русской музыки время это во всякомъ случаѣ замѣчательно, потому что къ нему относятся первые зачатки искусственной обработки русскихъ народныхъ мелодій и даже русской народной оперы.

Когда началась мода на русскіе и малороссійскіе мотивы, Арайя и другіе композиторы, находившіеся тогда въ Петербургѣ, изъ соревнованія и желанія прислужиться сильнымъ міра, стали сочинять разнаго рода пьесы на эти именно мотивы. Честь первой попытки въ этомъ родѣ принадлежала маэстро Мадонису, который, взявъ русскіе мотивы, составилъ изъ нихъ аллегро, анданте и престо. Вышло, должно быть, очень хорошо, потому что стряпня Мадониса принята была при дворѣ очень благосклонно. Вслѣдъ за этимъ, недолго думая, онъ накаталъ двѣ симфоніи à la russe и—опять пожалъ лавры... Другимъ композиторамъ стало завидно и, вотъ, Арайя начинаетъ писать сонаты на малороссійскія мелодіи, а балетмейстеръ—музыкантъ Фузано сочиняетъ контрадансы изъ русскихъ народныхъ арій и ставитъ балетъ съ русскими плясками... Все это очень понравилось, русскій жанръ сталъ самымъ „хлѣбнымъ" для композиторовъ и, господа итальянцы одинъ передъ другимъ начинаютъ подвизаться въ немъ по мѣрѣ своихъ силъ и способностей...

Впрочемъ, отъ этого вкусъ русской публики къ иноземщинѣ не охладѣвалъ.

При дворѣ, кромѣ итальянской труппы, завелась въ это время еще и французская. Ее выписали изъ Касселя. Директоръ ея, Серенни, заключилъ контрактъ, по которому кабинетъ платилъ ему 25,000 р. въ годъ—за одну сценическую часть: музыка-же, декораціи и освѣщеніе не шли въ счетъ и ставились отъ двора. Труппа

Серегии играла еженедѣльно, чередуясь съ итальянцами. Игрой ся петербургская публика была довольна. [164])

О составѣ елизаветинскихъ придворныхъ труппъ мы имѣемъ очень мало извѣстій. Но, вотъ, между прочимъ, имена артистовъ, участвовавшихъ въ двухъ итальянскихъ операхъ — „Александръ въ Индіи“ (1743 г.) и „Ложный другъ“ (1744 г.): пѣвцы — Джорджи, Каратини, Салетти, Компани, Корестини, Компанючи, Медописъ и Максимъ Березовскій: пѣвицы — Роза Раунета Бонъ, Изабелла, Манція и Гарани. Нѣкоторые изъ этихъ именъ упоминаются и Штелиномъ.

Хоръ оперный составлялся обыкновенно изъ придворныхъ пѣвчихъ, а „нѣмыя“ роли и балетъ исполняли, какъ объ этомъ говорится и въ цитированныхъ афишахъ, „господа кадеты“ шляхетнаго корпуса. Въ балетѣ особенно отличались при Елисаветѣ Петровнѣ кадеты: Бекетовъ, Мелиссино, Остервальдъ, Свистуновъ и друг. Нѣкоторые изъ нихъ вытанцовали себѣ такимъ образомъ блестящую карьеру, а, напр., Бекетовъ имѣлъ счастье попасть даже „въ случай“, но не имѣлъ только умѣнья достодолжно имъ воспользоваться...

Съ отъѣздомъ Арайи на родину, мѣсто его заступилъ нѣмецъ Раупахъ, тоже искусный композиторъ, оперы котораго еще ранѣе пользовались извѣстностью въ Петербургѣ. Одновременно съ нимъ писалъ для придворнаго театра оперы Манфредини, числившійся придворнымъ композиторомъ великаго князя (Петра III). При Елизаветѣ Петровнѣ оперы Манфредини ставились преимущественно въ Ораніенбаумѣ, гдѣ для этого великій князь нарочно построилъ въ 1756 году большую деревянную концертную залу.

Упомянемъ кстати, что здѣсь подвизался въ итальянской оперѣ русскій пѣвецъ, Березовскій, родомъ изъ Украйны, отличавшійся замѣчательнымъ басомъ. Нѣсколько позже, въ 1760 г. случай въ этомъ родѣ повторился: въ день коронаціи, во вновь поставленной по этому случаю итальянской оперѣ Раупаха и Метастазіо дебютировала, съ большимъ успѣхомъ, русская пѣвица, Слаковская, петербургская уроженка...

Между тѣмъ, въ то время далеко не ощущалось уже недостатка въ Петербургѣ и въ иностранныхъ артистахъ. Нарочно посылать за ними и выписывать изъ за границы — надобность миновалась. Соблазняемые слухами о необыкновенной щедрости русскаго двора

и о любви петербургскаго высшаго общества къ музыкѣ, артисты сами теперь рвались ѣхать въ варварскую Россію. А что эти слухи были вполнѣ достовѣрны, можно судить по слѣдующему примѣру: привезенный Арайей въ Петербургъ кастратъ-сопрано Салетти получилъ огромное жалованье и, кромѣ того, въ послѣдній предъ отъѣздомъ дебютъ императрица подарила ему драгоцѣнную табакерку и 1,000 червонцевъ. Слѣдуя ея примѣру, Разумовскій подарилъ 300 червонцевъ, а другіе вельможи, слѣдуя его примѣру, тоже принесли „божественному“ Салетти посильную лепту...

Вѣсти о такой золотой благостыни, понятное дѣло, привлекали въ Россію артистовъ толпами.

Штелинъ упоминаетъ о цѣломъ рядѣ частныхъ иностранныхъ труппъ, подвизавшихся тогда въ Петербургѣ. Между антрепренерами этихъ труппъ особенно выдавался итальянецъ Джіованни Батиста Локателли, приглашенный въ Россію графомъ Кейзерлингомъ. Онъ пріѣхалъ въ 1755 г. и привезъ съ собой оперную — буффъ и балетную труппы съ соотвѣтствующимъ оркестромъ музыки. Въ труппѣ его были замѣчательны: артистки Либера Сакко, Беллюци, Марія Камати (Фаринелла), Роза Коста, Жованна Локателли (Стелла) и артисты — Андреасъ Эгргардтъ, Бунии (изрядный теноръ) и кастратъ Масси.

Локателли приняли радушно и отвели, по повелѣнію императрицы, для его представленій старый придворный театръ, помѣщавшійся близъ Лѣтняго дворца. Здѣсь онъ давалъ комическія оперы и балеты „á grand spectacle“.

Труппа Локателли и ея репертуаръ очень понравились петербургской публикѣ, какъ по новости зрѣлища, такъ и потому, что театръ Локателли былъ доступенъ для всѣхъ, безъ различія званій и сословій. Послѣ Петра I, это былъ у насъ первый общедоступный публичный театръ. Представленія въ немъ давались правильно—три раза въ недѣлю; за мѣста платили въ партерѣ, съ правомъ на стулъ, 1 р. 50 к., стоя—1 руб., абонементъ ложи 300 р. Кромѣ того, богатые абоненты на свой счетъ обивали ложи дорогими шелковыми матеріями, украшали зеркалами и мебелью. Кромѣ сбора съ публики, Локателли получалъ отъ двора, въ видѣ платы за три ложи, нѣсколько тысячъ рублей субсидіи.

Въ первый годъ императрица пожаловала ему 5,000 руб. Штелинъ утверждаетъ, что между нимъ и дворомъ былъ заключенъ

контрактъ—какой?—неизвѣстно. Узнаемъ только, что Локателли обязанъ былъ разъ въ недѣлю давать при дворѣ безплатные спектакли.

Главной приманкой театра Локателли для петербургскихъ меломановъ были двѣ красавицы—балерины Сакко и Беллюци.

„Равенство въ пріятностяхъ вкуса и танцованія госпожъ Сакко и Беллюци, описываетъ ихъ современный рецензентъ, дѣлило на двѣ партіи зрителей, изъ которыхъ нѣкоторые имѣли двѣ деревянныя связанныя лентою дощечки, на коихъ написано было имя той изъ тѣхъ двухъ танцовщицъ, которая больше кому нравилась и коей они больше аплодировать хотѣли. Сіи дощечки замѣняли часто ихъ ладони, кои отъ безпрестаннаго хлопанья у многихъ пухли“...

Неумѣренный восторгъ поклонниковъ этихъ двухъ артистокъ выражался не въ одной опухоли ладоней, но и въ стихахъ. Одинъ изъ нихъ, гвардіи унтеръ-офицеръ А. А. Ржевскій, тиснулъ въ тогдашнемъ журналѣ „Ежемѣсячныя сочиненія“ (1759 г.) „Сонетъ или мадригалъ Либерѣ Сакѣ, актрисѣ италіанскаго вольнаго театра“. Ржевскій пѣлъ:

«Небесньмъ пламенемъ глаза твои блистаютъ,
Тѣнь нѣжную лица черты намъ представляютъ,
Прелестенъ взоръ очей, осанка несравненна!
Хоть *нѣкіихъ дамъ* языкъ клевещетъ тя хулою,
Но служитъ зависть ихъ тебѣ лишь похвалою:
Ты истинно плѣнять сердца рожденна»...

Вирши не важные даже и для того времени; но они замѣчательны по скрытому въ нихъ смѣлому намеку, въ лицѣ „нѣкіихъ дамъ“ съ клевещущимъ языкомъ, на Елизавету Петровну, которая, какъ оказывается, ниспускалась до соперническоой зависти красотѣ и „прелести“ танцовщицы „вольнаго“ театра.

Таубертъ, въ вѣдѣніи котораго находились „Ежемѣсячн. Соч.“, получилъ за мадригалъ Ржевскаго сильнѣйшій нагоняй, не поздоровилось, должно быть, и самому стихотворцу, а что касается мадригала, то онъ былъ уничтоженъ во всѣхъ находившихся еще въ редакціи экземплярахъ книжки журнала, въ которой его напечатали. [165])

Дѣла Локателли вначалѣ пошли такъ хорошо, что онъ рис-

кнулъ расширить свою антрепренерскую дѣятельность и, съ этою цѣлью, завелъ въ 1759 г. „большой оперный домъ“ въ Москвѣ, на подобіе петербургскаго; выписалъ для этого особую труппу, въ которой были, между прочимъ, „прекрасная пѣвица“ Монтаванина, кастратъ Манфредини и др.; но это-то его и подорвало. Устройство московскаго театра стоило ему большихъ издержекъ, а когда пришло время погашать ихъ, московская публика, сперва изъ любопытства кинувшаяся было въ этотъ диковинный для нея храмъ музъ, вскорѣ почти вовсе перестала посѣщать его. Тѣмъ временемъ поохладѣла къ театру Локателли и петербургская публика въ такой степени, что онъ, для поддержанія въ ней интереса къ своимъ спектяклямъ, сталъ иллюстрировать ихъ „потѣшными“ огнями и фейерверками, но и это не помогло. Бѣдный импрессаріо, мечтавшій набить карманы на счетъ „сѣверныхъ варваровъ“, остался и безъ того, съ чѣмъ пріѣхалъ. Вскорѣ онъ вынужденъ былъ распустить свою труппу и, самъ безслѣдно исчезнулъ...

Но нѣтъ худа безъ добра. Одинъ изъ лѣтописцевъ, описывая печальный конецъ театра Локателли, утѣшается тѣмъ, что оставшіеся послѣ него музыканты вынуждены были для снисканія пропитанія заняться преподаваніемъ уроковъ музыки и, „такимъ образомъ распространяли вкусъ къ музыкѣ въ С.-Петербургѣ“... Что-жъ, и то хорошо!..

ОПЕРЕТОЧНЫЙ ВѢКЪ.

«Опера-буффъ всѣхъ перековеркала. Отъ того погибла Францiя, qu'on tombe dans la crapule et les vices».

* * *

«На съѣздахъ на большихъ, на праздникахъ приходскихъ,
Господствуетъ еще смѣшенье языковъ
Французскаго съ нижегородскимъ».

I.

Панегирики „златому вѣку“.—Оборотная сторона медали.—Умственное и нравственное состояніе екатерининскаго общества. — Барское меценатство.—Эстетическій вкусъ екатерининскихъ любителей художествъ.

„О, благополучная Россія! о, счастливое отечество! наступили дни златые, цвѣтутъ науки и художества: появляются россійскіе Орфеи, Архимеды, Птоломеи, Плиніи, Ливіи, Апелесы и Праксители...“ [166])

Въ такихъ превыспреннихъ выраженіяхъ привѣтствовалъ въ 1777 г. „златой“ вѣкъ Екатерины знаменитый Николай Ивановичъ Новиковъ всего за нѣсколько лѣтъ до своего заточенія въ шлюссельбургскую крѣпость на 16 лѣтъ, по обвиненію въ вольнодумствѣ.

Еще громозвучнѣе бряцалъ на своей трескучей лирѣ похвалы „златому“ вѣку Державинъ, впадая порой даже въ несвойственный ему каскадно-игривый тонъ, когда рѣчь шла о торжествѣ музъ. Такъ, онъ приглашаетъ современныхъ ему „любителей художествъ“ продѣлать легонькій канканчикъ:

«Скачите, пляшите смѣлѣй!
Бейте въ ладоши руками,
Щелкайте громко перстами,
Черны глазы поводите,
Станомъ вы всѣмъ говорите!
Фертикомъ вы руки въ боки,
Дѣлайте легкіе скоки,
Чоботъ о чоботъ стучите,
Съ наступью смѣлой свищите...» [167])

Всю эту неумѣренную рѣзвость, по мнѣнію поэта, „любители художествъ“ долженствовали проявлять по случаю совершившагося сошествія „собора небесныхъ музъ“, подъ персональнымъ главенствомъ божественнаго Аполлона.

Другой панегиристъ „златаго“ вѣка, Княжнинъ, находилъ, что музы вполнѣ уже тогда акклиматизировались въ садахъ россійскаго творчества и счастливый „россъ столь процвѣлъ“ во всѣмъ искусствахъ, что сталъ „на вѣкъ вселенной удивленьемъ...“

„Пускай невѣжество скрежещетъ,
Смотря на быстрый нашъ полетъ! [168])

восклицаетъ онъ въ порывѣ блаженнаго самообольщенія, которое для насъ, изъѣденныхъ скептицизмомъ и самообличеніемъ, звучитъ какой-то младенческой наивностью и фальшью.

Современный „златому вѣку“ знатокъ театра, говоря о процвѣтаніи эстетическаго вкуса тогдашней публики къ музыкѣ и сценѣ, разсыпается слѣдующими льстивыми хвалами:

„Благородное россійское дворянство, вошедшее во вкусъ благонравнымъ воспитаніемъ, пользуясь просвѣщеніемъ... пріохотившись къ наукамъ, ищуще полезнаго съ пріятнымъ, находитъ свою забаву въ чтеніи книгъ, *музыкѣ*, въ зрѣніи театра и въ прочихъ безбуйственныхъ удовольствіяхъ“. Далѣе, неодобрительно упомянувъ о буйственныхъ удовольствіяхъ прежняго времени, авторъ въ заключеніе восклицаетъ: „Къ счастью нашему, оное время перемѣнилось! Просвѣщеніе торжествуетъ, благонравіе и нѣжность въ обхожденіи; жестокость исчезаетъ... даже въ отдаленныхъ россійскихъ провинціяхъ невѣжества не видно“... [169])

Впрочемъ, что говорить объ отечественныхъ бардахъ и панегиристахъ „златаго вѣка“, когда даже Вольтеръ, котораго никакъ ужъ нельзя упрекнуть въ ослѣпленіи и наивности,—Вольтеръ, всѣхъ и вся высмѣивавшій, и у того находились слѣдующіе, до приторности льстивыя выраженія въ похвалу означенному вѣку и его представительницѣ:

„C'est du Nord aujourd'hui, qui nous vient la lumiere!“ славословилъ онъ на всю Европу, а въ перепискѣ съ Екатериной увѣрялъ ее, что это такъ и было на самомъ дѣлѣ.

„Прошу извинить меня ваше императорское величество! писалъ онъ ей. Нѣтъ! вы не сѣверное сіяніе; вы самая блестящая звѣзда

сѣвера и никогда еще не было звѣзды столь благодѣтельной, какъ вы: Андромеда, Персей и Каллиста не стоютъ васъ... Мы втроемъ— Дидро, Даламберъ и я, мы воздвигаемъ вамъ алтари; вы сдѣлали меня язычникомъ"... [170])

Сказать къ слову, этотъ чисто французскій комплиментъ фарнейскаго мудреца въ свое время сталъ очень популяренъ. Нѣсколько лѣтъ спустя послѣ того (въ 1785 г.), извѣстный графъ Сегюръ, проѣздомъ въ Петербургъ, навѣстилъ прусскаго короля Фридриха и, разговорившись съ нимъ объ императрицѣ Екатеринѣ, просилъ высказать о ней мнѣніе. Король, отдавая ей справедливость, между прочимъ, замѣтилъ:

— Вольтеръ и Даламберъ нѣсколько грубо польстили, увѣряя что свѣтъ проливается на насъ съ сѣвера.

— И Берлинъ на сѣверѣ! съ салонной ловкостью ввернулъ кстати комплиментъ Сегюръ, заставивъ короля милостиво улыбнуться. [171])

Чтобы составить себѣ понятіе—въ какой степени эти громкія, восторженныя похвалы, такъ называемому, „златому вѣку" были справедливы и въ какой степени отвѣчалъ имъ дѣйствительный уровень умственнаго и эстетическаго развитія екатерининскаго общества, мы, въ параллель къ этимъ похваламъ, сопоставимъ факты и современные же отзывы противоположнаго—не столь риторично-ликующаго свойства. Въ такихъ тоже нѣтъ недостатка...

Тотъ-же Новиковъ, въ другомъ мѣстѣ и въ минуту болѣе откровенную, словами Юнга, отзывался о своемъ вѣкѣ уже такимъ образомъ: „Сей вѣкъ, гдѣ кромѣ восклицаній сластолюбія и пронзительнаго вопля несчастныхъ ничего не слышно... гдѣ богатство нѣсколькихъ частныхъ хищниковъ бѣдности государства насмѣхается"... [172]) „Нынѣ вѣкъ, писалъ Растопчинъ, проектовъ, искателей приключеній и страшнаго эгоизма, сокрушающаго нашу страну"... Князь Щербатовъ, съ суровой язвительностью высказываясь о льстивой расточительности тѣхъ-же „хищниковъ", замѣчаетъ, что они на дарованныя или „на ворованныя деньги" построютъ бывало свои роскошныя палаты и зовутъ государыню на новоселье, „гдѣ на люменаціи пишутъ: „Твоя отъ твоихъ тебѣ приносимая"; или подписываютъ на домѣ: „щедротами великія Екатерины", забывая приполнить—„но разореніемъ Россіи"... [173])

Картина глубокой порчи нравовъ, бѣшеной расточительности и

роскоши, созданныхъ „разореніемъ Россіи“, вызвала въ Новиковѣ— поклонникѣ прогресса и просвѣщенія — даже такія горькія слова: „Кажется мнѣ, говорилось въ его журналѣ, что мудрые древніе россійскіе государи якобы предчувствовали, что введеніемъ въ Россію наукъ и художествъ наидрагоцѣннѣйшее россійское сокровище, *нравы, погубятся* безвозвратно“... [174])

И оно понятно: на взглядъ наблюдателя было очевидно, что, по мѣрѣ развитія въ обществѣ эстетическаго вкуса, пропорціонально портились и нравы. Изъ этой посылки, совершенно вѣрной, получался тотъ выводъ, что науки-де и художества вредны.

На самомъ-же дѣлѣ, екатерининское общество, нахватавшись верхушекъ образованія, чуждое нравственныхъ идеаловъ и блиставшее только внѣшнимъ лоскомъ, было крайне невѣжественно.

Привнесенныя на невѣжественную почву утонченныя потребности роскоши и художественнаго вкуса, рядомъ съ моднымъ вольтерьянскимъ вольнодумствомъ, должны были повліять на наше юное общество далеко несоблагораживающимъ образомъ. Представители этого общества могли зачитываться въ подлинникѣ „Кандидомъ“, могли таять отъ восторга, слушая итальянскую музыку, болтать по-французски, щеголять утонченной любезностью въ салонахъ, и въ то же время оставаться грубыми невѣждами. Все это мишурное образованіе, вся эта меломанія служили только для инстинктовъ чувственности, для поощренія разврата. „Мы живемъ въ странѣ пороковъ и предразсудковъ“ писалъ Воронцову Растопчинъ. Д. Мертваго отозвался о Петербургѣ времени Екатерины, что это—„городъ, зараженный сладострастіемъ“. Тотъ же самый Державинъ отъ дифирамбовъ переходилъ порой къ рѣзкой сатирѣ. Обращаясь къ Фелицѣ, онъ говоритъ:

„... Фелица, я развратенъ!
Но на меня весь свѣтъ похожъ...
. . . .
Не ходимъ свѣта мы путями,
Бѣжимъ разврата за мечтами,
Между лѣнтяемъ и брюзгой,
Между тщеславья и порокомъ...“

— Опера буффъ всѣхъ перековеркала! выразилась какъ-то сама Екатерина въ разговорѣ съ Храповицкимъ „о дѣвкахъ театраль-

ныхъ“. Отъ того погибла Франція (намекъ на революцію), qu'on tombe dans la crapule et les vices. Je crois que les gouvernantes de vos filles sont des maquerelles. Смотрите за нравами! [175])

Это были очень рѣзкія слова, но нельзя сказать, чтобъ они были совсѣмъ неосновательны.

Нужно замѣтить, что Екатерина сама любила оперу-буффъ и, вообще, покровительствовала театру; но и ее, какъ видно, поражало растлѣвающее вліяніе „художествъ“ на русское общество. По той же причинѣ, лично любя блескъ и „разсѣянный образъ жизни“, по выраженію лорда Мальмсбюри, императрица вынуждена была, однако-жъ, издавать законы для сокращенія излишней роскоши и разгула современнаго ей общества. Эстетическія наклонности, всегда дорого окупающіяся, разоряли въ пухъ и прахъ свѣтскихъ людей. Дѣло дошло до того, что, по остроумному замѣчанію фонъ-Визина, „какъ у двора, такъ и въ столицѣ“, чаще всего „спрягался глаголъ: быть должнымъ“, и спрягался очень рѣдко въ прошедшемъ времени, „ибо никто долговъ своихъ не платилъ“ или не могъ платить... [176])

Болѣе всего разоряла тогдашнихъ баръ, конечно, тщеславная погоня за внѣшнимъ блескомъ, а, съ другой стороны, вкоренившіяся привычки роскоши, разврата и мотовства; но не мало способствовало тому и стремленіе играть роль любителей и покровителей изящныхъ искусствъ Вельможа и всякій знатный баринъ, по духу тогдашняго риторическаго вѣка, непремѣнно долженъ былъ корчить изъ себя мецената. У каждаго въ домѣ непремѣнно находились своя „картинная галлерея“, свой театръ, свой оркестръ музыки, свои кантартисты, поэты, танцовщицы и т. д. Хотя почти всѣ эти артисты комплектовались большею частью изъ крѣпостныхъ холоповъ и хотя чаще всего, по выраженію Грибоѣдова, меценатъ бывалъ—„самъ толстъ, его артисты тощи„; но тѣмъ не менѣе обученіе ихъ, содержаніе, со всѣми сценическими принадлежностями, обходилось не дешево.

Понятное дѣло, что все это меценатство и любовь къ изящному въ русскомъ человѣкѣ XVIII столѣтія были очень поверхностны и обусловливались не внутренней, зрѣлой потребностью, а подражаніемъ, модой и разными другими посторонними тщеславными цѣлями. Какъ смотрѣли на искусство, на поэзію, даже передовые люди и

уже въ концѣ этого мишурнаго вѣка, лучше всего выразилъ Державинъ слѣдующимъ наивнымъ стихомъ, въ обращеніи къ Фелицѣ:

„Поэзія тебѣ любезна,
Пріятна, сладостна, полезна,
Какъ лѣтомъ вкусный лимонадъ".

Если самъ поэтъ считаетъ плоды своей музы не выше и не вкуснѣе лимонада, то что ужъ говорить о потребителяхъ—читателяхъ! Меценатъ того времени считалъ изящныя искусства праздной забавой людей обезпеченныхъ, аристократовъ, ради искорененія въ нихъ „задумчивости", какъ требовали того условія „добраго" воспитанія *). Такой взглядъ былъ прямымъ слѣдствіемъ неразвитія и глубокаго невѣжества, скрывавшихся подъ внѣшнимъ лоскомъ и щегольской обстановкой свѣтскаго человѣка прошлаго столѣтія. Не можемъ не привести здѣсь очень злой характеристики умственнаго развитія сановниковъ екатерининскаго времени, написанной Фонъ-Визинымъ въ его „Челобитной россійской Минервѣ":

... „Возвышаясь на степени, забыли они („сіи *знаменитые невѣжды*", т. е. вельможи), что умы ихъ суть *умы жалованные*, а не родовые, и что по статнымъ спискамъ всегда справиться можно, кто изъ нихъ и въ какой торжественный день пожалованъ въ умные люди"...

Въ этомъ сарказмѣ скрывается горькая правда, если вспомнимъ, что, по словамъ статсъ-секретаря Екатерины II, Грибовскаго, „изъ всѣхъ" современныхъ ему вельможъ, только двое — князь Потемкинъ, да графъ Безбородко—знали русское правописаніе.

Въ одной современной сатирѣ, знатный дворянинъ очерчиваетъ идеалъ тогдашняго „порядочнаго" человѣка въ такихъ чертахъ:

„Что до меня, говоритъ онъ, я въ книгу никогда не заглядываю и, будучи рожденъ дворяниномъ, когда умѣю на лету стрѣлять птицъ, пѣть, танцовать, подписывать свое имя, я почитаю себя столь-же, какъ и покойный Цицеронъ знающимъ". [177])

А вотъ, кстати, и портретъ свѣтской дамы того времени,

---

*) Въ екатерининскомъ „Генеральномъ Учрежденіи о Воспитаніи" поставлено въ обязанность воспитателямъ искоренять въ воспитанникахъ „скуку, *задумчивость* и прискорбіе".

въ изображеніи другаго сатирическаго журнала („Покающійся Трудолюбецъ“, 1784 г., изд. Новикова).

Описывается жизнь нѣкоей „щеголихи Цидалииды“. Горе ея въ томъ, что она не знаетъ — куда дѣвать время. 8054 часа въ году идетъ у ней на спанье, одѣванье, визиты, оперу и комедію, усаживанье въ карету и выхожденіе изъ оной, гулянье, выглядыванье въ окошко и т. под. Но остается еще 706 часовъ. Положимъ 13 изъ нихъ можно убить на держаніе „по модѣ“ книги въ рукахъ по $^1/_4$ часа еженедѣльно. Но на что употребить остающіеся еще 700 часовъ? Не читать-ли?

«Очей читанье тупитъ силы,
А пара глазъ еще ей милы»,

говорятъ добрые люди. Такъ, не поработать-ли? — „Завираешься другъ мой: она вить не подляшка“. Щеголиху выручаютъ изъ такой бѣды стихотворцы, музыканты и „картодѣи“. „Изъ сего видѣть можно, иронически замѣчаетъ авторъ, какія полезныя втеченія въ человѣческую жизнь имѣютъ всѣ роды искусства“.

Можно судить поэтому, насколько эти меценаты съ „жалованными“ умами, эти самородные Цицероны и эти „щеголихи “отличались просвѣщеніемъ, понимали искусство и умѣли цѣнить таланты.

Легкость и поверхностность образованія екатерининскаго общества не укрылись и отъ глазъ иностранцевъ, наѣзжавшихъ тогда въ Россію.

„Когда я прибылъ въ Петербургъ, разсказываетъ Сегюръ, въ немъ, подъ покровомъ европейскаго лоска видны были слѣды прежнихъ временъ“, и въ другомъ мѣстѣ: „подражаніе модамъ, роскоши и пріемамъ, которые встрѣчаешь при блистательнѣйшихъ дворахъ европейскихъ“ дошло въ Россіи до огромной степени. „Наружность во всемъ выражала образованіе, но за этимъ“ виднѣлись слѣды „старобытной Московіи“. [178]) Лордъ Мальмсбюри, посѣтившій Россію въ 1778 г., говоритъ, что „большая пышность и небольшая нравственность были распространены у насъ во всѣхъ классахъ“...

II.

Отношеніе Екатерины II къ изящнымъ искуствамъ, вообще, и къ музыкѣ, въ частности.—Ея личный эстетическій вкусъ.—Эпоха блестящихъ „позорищъ“ и потоки художественной лести.—Екатерининскіе балы и увеселенія.—Общественная жизнь.—„Народный“ театръ.

„Народъ, который поетъ и пляшетъ, зла не думаетъ“, говорила Екатерина II. Это было очень тонкое и политичное замѣчаніе, и Екатерина принимала его въ соображеніе въ своей „внутренней“ политикѣ.

Фридрихъ II, не смотря на свою непріязнь къ Екатеринѣ, цѣнилъ ее, однако, гораздо вѣрнѣе и глубже, чѣмъ ея панегиристы и почитатели. Онъ говорилъ, что она одна изъ всѣхъ знаменитыхъ государынеи „заслуживаетъ наименованія законодательницы“. И въ этомъ, дѣйствительно, заключалась главная заслуга и величіе Екатерины! У нее былъ геній организаторскій, стремленіе къ точности и порядку. Это выражалось не только во всей ея внутренней государственной дѣятельности, но и въ домашней жизни, въ ея вкусахъ и наклонностяхъ. Подчиняясь предвзятой системѣ, какъ государыня, какъ представительница и руководительница общества, Екатерина шла на встрѣчу каждой „законной“ общественной потребности и спѣшила удовлетворить ее. Такимъ образомъ, не ощущая лично никакого особеннаго пристрастія къ изящнымъ искусствамъ, она тѣмъ не менѣе являлась первымъ меценатомъ въ своемъ государствѣ и всѣми способами старалась развить художественный вкусъ въ русской публикѣ.

Во время Екатерины, говорилъ Карамзинъ въ своемъ „похвальномъ словѣ“, „россіяне начали выражать свои мысли ясно для ума, пріятно для слуха и вкусъ сдѣлался общимъ, ибо Монархиня сама имѣла его... Если она своими ободреніями не произвела еще болѣе талантовъ, виною тому независимость генія“. Съ ея же стороны все для того было сдѣлано, она „умѣла съ неподражаемою пріятностью хвалить цвѣты словесности, игру остроумія“ и т. д. [179]).

Мы уже знаемъ, что къ панегирикамъ того времени слѣдуетъ относиться крайне осторожно. Нельзя, однако, не признать въ цити-

рованныхъ словахъ Карамзина извѣстной доли правды, сравнивая, напр., описываемую имъ эпоху съ предшествовавшей. Одно только Карамзинъ крайне преувеличилъ: похвалу эстетическому вкусу Екатерины. Этого вкуса у нея не имѣлось вовсе.

Особенно была она, по словамъ Сегюра, „нечувствительна къ музыкѣ“. Это же подтверждаетъ и княгиня Дашкова, разсказывая, какъ Екатерина, (въ дружеской бесѣдѣ съ нею и ея мужемъ) устроивала разные антимузыкальные фарсы. Такъ, она заставляла княгиню играть на фортепьяно, а сама съ ея мужемъ пѣла „самые забавные дуэты. Они оба фальшивили, Екатерина гримасничала при этомъ и подражала кошкамъ“... [180]).

Современники разсказываютъ также, что обыкновенно, во время эрмитажныхъ концертовъ и оперныхъ представленій, императрица, желая по заслугѣ поощрить своимъ одобреніемъ артистовъ, поручала кому нибудь изъ приближенныхъ меломановъ подавать ей знакъ къ рукоплесканіямъ. Конечно, это дѣлалось незамѣтно, хотя Екатерина вовсе не скрывала въ интимномъ кругу недостатокъ въ себѣ художественнаго чутья. Когда въ первый разъ предъ ней исполнили любимый въ то время дуэтъ изъ „Армиды“ европейски-знаменитые виртуозы Тоди и Маркези, она откровенно объявила, что, наконецъ-то и ее привели они въ восхищеніе. [181])

Еще фактъ художественной безталанности Екатерины.

Въ бытность свою въ Кіевѣ вздумалось ей учиться писать стихи. Учителемъ ея взялся быть графъ Сегюръ, и—что́-же?

„Цѣлые восемь дней, говоритъ онъ въ своихъ „Запискахъ“, я объяснялъ ей правила стихосложенія; но когда дошло до дѣла, мы увидѣли, что совершенно напрасно теряли время. Нѣтъ, я думаю, *слуха, столько нечувствительнаго къ созвучію стиха!*“ Находившійся при этомъ англійскій посолъ Фицъ-Гербертъ, видя досаду государыни на безуспѣшность этихъ опытовъ, сказалъ ей:

— Что дѣлать ваше величество! Нельзя же въ одно время достигнуть всѣхъ родовъ славы и, что касается поэзіи, вамъ должно довольствоваться вашимъ двустишіемъ, посвященнымъ вашей собакѣ и вашему лейбъ медику:

Ci-gît la duchesse Anderson (имя собачки),
Qui mordit Monsieur Rogerson (фамилія медика).

Это былъ единственный плодъ стихотворства Екатерины.

Тѣмъ замѣчательнѣе, что Екатерина, не имѣя ни вкуса, ни пристрастія къ музыкѣ, покровительствовала, однакожъ, ея развитію, заботилась о томъ, чтобы кругомъ ея все „пѣло" и „плясало". Были здѣсь, конечно, побужденія суетности и тщеславія, любовь къ развлеченію и разсѣянію, вліяніе любимцевъ—меломановъ, какими считали себя, напр., Потемкинъ, Мамоновъ, Зубовъ; но были здѣсь, какъ замѣчено выше, и цѣли правительственно-политическія.

Екатерина, по вступленіи на престолъ, изумляла обѣ столицы „славными, какъ говоритъ Державинъ, позорищами, учрежденными сколько для увеселенія, столько и для славы народа". [182]) „Позорища", дѣйствительно превосходили все, что только видѣли до тѣхъ поръ Москва и Петербургъ.

Рыцарскія карусели, гдѣ „дамы на колесницахъ, а кавалеры на прекрасныхъ коняхъ, въ блистательныхъ уборахъ показывали народу свое проворство метаніемъ дротиковъ и стрѣльбою въ цѣль";— „преузорочные кампементы" и маневры; народные пиры, гдѣ для черни и солдатъ выставлялись цѣликомъ зажаренные быки, начиненные дичью, и цѣлое море вина, бившаго изъ фонтатовъ; невиданныя маскарадныя процессіи (въ родѣ данной въ Москвѣ въ 1763 г., подъ титуломъ: „Торжествующая Минерва"), въ которыхъ представлялось по нѣсколько тысячъ роскошно костюмированныхъ масокъ, сотни фантастическихъ колесницъ, движущіяся живыя картины изъ миѳологіи и т. под., на которыхъ, между прочимъ, „россійскій Расинъ" — Сумароковъ декламировалъ нарочно сочиненныя имъ для этого случая хвалебныя оды... Вообще, всѣ состоявшіе на государственныхъ хлѣбахъ поэты, композиторы, балетмейстеры и всякіе артисты рады были случаю заискать благоволеніе у новой государыни. Все и всюду съ неудержимымъ пыломъ пустилось изъявлять, по выраженію одного историка, „напыщенную лесть, съ облаковъ и на землѣ, въ стихахъ и прозѣ, въ музыкѣ и механикѣ, голосомъ и ногами"... „Похвалы гремѣли ей даже въ представляемыхъ балетахъ на театрѣ", говоритъ другой лѣтописецъ. Усердіе льстецовъ дошло, наконецъ, до такого, можно сказать, неистовства, что ѳиміамъ ихъ началъ претить самому кумиру, не смотря на то, что онъ любилъ его.

— Il me loue tant, qu'enfin il me gâterra! замѣтила какъ-то

Екатерина на одномъ изъ празднествъ, гдѣ все было принесено ей въ восхваленіе. [183])

О блескѣ и пышности тогдашнихъ празднествъ, особенно придворныхъ, теперь трудно себѣ даже составить ясное представленіе. Они поражали тогда иностранцевъ, видавшихъ уже версальское великолѣпіе европейскихъ дворовъ.

Мессельеръ, присутствовавшій на одномъ изъ придворныхъ баловъ, описываетъ его такимъ образомъ. Приглашенные, въ томъ числѣ до 400 дамъ въ роскошнѣйшихъ костюмахъ, собрались передъ бальной залой. Когда спустили занавѣси, зала мгновенно была освѣщена 1200 свѣчей. Грянулъ великолѣпный оркестръ, состоявшій изъ 80 музыкантовъ. Балъ открыли великій князь и великая княгиня. Заразъ танцовало до 20 менуэтовъ. Затѣмъ, вдругъ, открылась дверь и—„мы увидѣли, пишетъ Мессельеръ, блестящій тронъ, сойдя съ котораго, императрица вошла въ бальную залу". Все застыло и смолкло. Послѣ танцевъ послѣдовалъ въ другой залѣ изысканный банкетъ, во время котораго пирующихъ услаждали съ хоровъ избранные артисты вокальнымъ и инструментальнымъ концертомъ. [184])

На этихъ банкетахъ подавались блюда „всевозможнѣйшихъ націй", для десерта передъ гостями ставились золотыя тарелки, осыпанныя драгоцѣнными камнями... Цѣнность ихъ, по приблизительному исчисленію любознательнаго лорда Мальмсбюри, простиралась до 2 милліоновъ фунт. стерлинговъ. Случалось, что прислуга состояла, не считая русскихъ, изъ нѣмцевъ, французовъ, итальянцевъ—соотвѣтственно каждой націи, представители которой находились въ числѣ гостей.

Стоили подобныя пиршества баснословныхъ денегъ, потому что пресыщенность вкуса екатерининскихъ сибаритовъ доходила до чудовищности. „Всякъ изъ нихъ, по словамъ одного современника, презиралъ наилучшія вещи, если только онѣ были всѣмъ общи и обыкновенны. Покупали, напр., стерлядей—одну по 100, 200, 300 руб и выше", была бы только выходящая изъ ряду обыкновенныхъ. [185]) Князю Потемкину, капризы котораго не знали границъ, „*съ нарочными курьерами* доставляли, случалось: изъ Урала икру, изъ Астрахани рыбу, изъ Нижняго—подновскіе огурцы, изъ Калуги—калужское тѣсто"... [186])

Не мудрено, если, при такихъ затѣяхъ и прихотяхъ, въ тѣ

времена легко проѣдались, пропивались и растрачивались на пиры и забавы сотни тысячъ рублей.

Такое-же пресыщеніе, такая-же похотливая необузданность, при грубомъ вкусѣ, господствовали и въ художественныхъ наслажденіяхъ екатерининскаго общества.

При дворѣ, въ царствованіе Екатерины, происходили почти каждый день разнообразныя увеселенія и „куртаги". По Штелину, придворная недѣля распредѣлялась въ такомъ порядкѣ: въ воскресенье—куртаги; по понедѣльникамъ и средамъ, попеременно, русскія и французскія комедіи; въ четвергъ—французская комическая опера или трагедія; въ пятницу—маскарадъ. Кромѣ того бывали еще экстроординарные праздники и увеселенія. Въ то же время петербургское общество веселилось ежедневно на балахъ, маскарадахъ, концертахъ и спектакляхъ въ домахъ вельможъ и въ частныхъ „вольныхъ" заведеніяхъ. Тогда уже находилось въ Петербургѣ: два „публичныхъ" театра, съ разноязычными драматическими и оперными труппами, не считая балета. Въ „каменномъ" театрѣ давались публичные маскарады, куда иногда являлась инкогнито сама императрица. Былъ „музыкальный клубъ" и „многія другія вольныя для увеселенія заведенія", какъ свидѣтельствуетъ въ своихъ запискахъ Энгельгардтъ.

„Словомъ, всѣ, жившіе въ Петербургѣ, жили вольно и пріятно, безъ принужденій", по замѣчанію того же автора.

„Мы, разсказываетъ о себѣ и товарищахъ другой екатерининскій свѣтскій кавалеръ, гр. Е. Ѳ. Комаровскій, только и думали, что ѣздить въ театры, въ общества, ходили во фракахъ" и т. д. Правда, тогдашнія „общества", по словамъ гр. Растопчина, были „скучны"; служившія ихъ украшеніемъ дамы, „вздумавъ возродить старую французскую любезность", достигли только того, что перестали быть „добрыми матерями и порядочными женщинами" и сдѣлались лишь „достойными смѣха"; на безпрерывныхъ праздникахъ вельможъ „общество" вело себя „довольно легкомысленно"... [187]) Все это, конечно, иначе и быть не могло; но тѣмъ не менѣе, внѣшняго веселья, суетности и шуму было въ „златомъ вѣкѣ" съ избыткомъ...

Не забывали увеселять и простой народъ, желая видѣть, чтобъ онъ „пѣлъ", „плясалъ" и не предавался излишне мрачнымъ думамъ о своемъ положеніи. Штелинъ разсказываетъ, что въ его

время (въ концѣ 60-хъ гг.) былъ на несущестующей нынѣ Брумбергской площади, близъ Мойки, „самой простой театръ"—подъ открытымъ небомъ. На немъ русскіе „безъименные комедіанты" играли комедіи (какія?—авторъ, къ сожалѣнію, не упоминаетъ), ежедневно въ 4 часа дня. Комедіанты эти состояли изъ подъячихъ, наборщиковъ, переплетчиковъ и т. под. мастеровыхъ; они получали отъ полиціи разовыя—по полтиннику за спектакль; полиція же имѣла и „смотрѣніе" за ихъ репертуаромъ и исполненіемъ. Игру ихъ смотрѣлъ простой народъ; но нерѣдко пріѣзжали поглядѣть на нее „для смѣха" и „придворные кавалеры". Это бы еще не бѣда; но кавалеры имѣли обыкновеніе въѣзжать въ партеръ въ своихъ экипажахъ и, тѣмъ разгоняли и стѣсняли пѣшихъ зрителей „подлаго состоянія". [188])

Либерализмъ екатерининскаго двора простирался, въ данномъ отношеніи, до того, что даже на придворные маскарады, во дворцѣ, допускались представители низшихъ сословій, напр., купцы. Впрочемъ, купечеству отводилась въ этихъ случаяхъ „особая" зала, но она имѣла сообщеніе съ дворянской и—„не запрещалось переходить изъ одной въ другую".

III.

Итальяноманія.—Идолопоклонство передъ итальянскими пѣвцами и пѣвицами — Скандальная интрига съ прима-донной гр. Безбородко.—Пѣвица Габріэлли и директоръ театровъ Елагинъ.—Значеніе итальянской музыки въ XVIII в.—Духовная музыка и нѣмецкіе классики.—Музыкальные капризы свѣтлѣйшаго.

По словамъ А. Н. Энгельгардта, Екатерина „изъ всѣхъ театральныхъ зрѣлищъ болѣе всего жаловала итальянскую оперу-буффъ". [189]) Дѣйствительно, судя по тѣмъ огромнымъ деньгамъ, которыя платила государыня итальянскимъ знаменитымъ пѣвцамъ,

выписываемымъ въ Петербургъ изъ заграницы, этотъ родъ зрѣлищъ она „жаловала“ чрезвычайно. Впрочемъ, вѣроятнѣе всего, что въ этомъ случаѣ она руководилась не столько личной, весьма сомнительной, какъ мы знаемъ, симпатіей къ музыкѣ, сколько господствующимъ вкусомъ общества, а главное — вкусомъ своихъ любимцевъ-меломановъ.

Сегюръ, напр., положительно утверждаетъ, что знаменитая и необычайно дорогая пѣвица Тоди была приглашена въ Петербургъ „услаждать своимъ пѣніемъ слухъ вовсе не государыни, а князя Потемкина“ и другихъ придворныхъ любителей итальянскаго опернаго пѣнія. Такихъ въ Петербургѣ было тогда множество.

Сказать къ слову, современное намъ поклоненіе сливокъ петербургскаго общества предъ итальянской оперой и ея корифеями ведетъ свое начало буквально со „временъ очаковскихъ и покоренья Крыма“. Въ тѣ именно времена и еще ранѣе итальянская музыка считалась у насъ превосходнѣе и бонтоннѣе всякихъ другихъ, а итальянскіе пѣвцы и пѣвицы бывали предметомъ такого же телячьяго восторга, такого же разорительнаго идолопоклонства, какъ и въ наши дни.

Болотовъ, ставя въ упрекъ Петру III, что онъ по цѣлымъ ночамъ „провождалъ время въ пиршествахъ и питьѣ“ съ людьми недостойными, свидѣтельствуетъ, что въ числѣ ихъ, для „собесѣдованія“ и забавы императора, постоянно приглашались итальянскіе театральные пѣвцы съ ихъ толмачами. Петръ III очень благоволилъ къ нимъ и награждалъ такъ щедро, что многіе изъ нихъ, „пріобрѣтя великое богатство, вытащили его потомъ съ собою изъ государства въ свое отечество“. [190])

Позднѣе, петербургское высшее общество, какъ говоритъ Растопчинъ, „по цѣлымъ мѣсяцамъ предавалось музыкѣ“, безъ сомнѣнія, итальянской.

„Наши дамы обезумѣли. Пѣвецъ оперы-буффъ Мандини доводитъ ихъ до крайнихъ дурачествъ“. Изъ за него онѣ спорятъ, завистничаютъ, „носятъ девизы, которые онъ имъ раздаетъ... Княгиня Долгорукая аплодируетъ ему одна, внѣ себя кричитъ изъ своей ложи „фора“, „браво“; а княгиня Куракина съ восторгомъ разсказываетъ, что Мандини провелъ у нея вечеръ въ шлафрокѣ и ночномъ колпакѣ“... Жена его „публичная парижанка, повсюду принята, ради мужа“... [191])

Не менѣе знатныхъ дамъ увлекались въ такомъ же смыслѣ „итальянцами" и знатные кавалеры.

Князь Безбородко (тогда еще графъ) простеръ однажды свое увлеченіе талантами артистки итальянской оперы-буффъ, Давіи, до такой расточительности, что всѣ ахнули. Онъ презентовалъ ей „поднесеніе", не считая драгоцѣнностей, чистыми деньгами въ 40,000 р. По словамъ же другого современника, онъ давалъ ей ежемѣсячно „на прожитокъ 8,000 руб. золотомъ и, при отпускѣ ея въ Италію, подарилъ ей деньгами и брилліантами на 500,000 руб." [192])

Какъ было не воскликнуть, въ виду такихъ фактовъ, что „опера-буффъ всѣхъ у насъ перековеркала!"

Женолюбивый графъ зашелъ слишкомъ далеко—даже и для своего безпутно-расточительнаго времени. Въ его скандальную интригу вмѣшалась императрица и, такъ, „какъ сіе знала вся публика, разсказываетъ современникъ, что государственный тотъ человѣкъ употребилъ таковую знатную сумму, то повелѣла актрису Давію выслать въ 24 часа за границу..." [193]) Немножко круто, но поучительно! Безъ сомнѣнія, досталось при этомъ на орѣхи и „государственному человѣку"—меломану, тѣмъ болѣе, что Давія плѣнила его нестолько талантомъ, столько своими „драгоцѣнными" прелестями и ласками... Сказать къ слову, этотъ „второй Сарданапалъ", по выраженію Державина, содержавшій, какъ говоритъ Гарновскій, цѣлый сераль красавицъ въ своемъ домѣ, питалъ особое пристрастіе къ итальянскимъ артисткамъ, и именно съ этой существенной стороны. Когда въ 1787 г. артистъ Капаскини отправился въ Италію набирать труппу, то получилъ отъ графа спеціальный по этой части заказъ. Капаскини исполнилъ заказъ добросовѣстно и „привезъ для рейсъ-эфендія (какъ называли въ шутку гр. Безбородко) двѣ молодыя итальянки". „Проба онымъ сдѣлана, разсказываетъ Гарновскій; но не знаю — обѣ или одна изъ нихъ будетъ принята... въ сераль". [194])

И одинъ ли Безбородко въ тѣ времена былъ подобнаго рода меломаномъ?! Приведенные здѣсь факты характеристичны въ томъ именно отношеніи, что показываютъ, какого сорта была у насъ тогда эта quasi-эстетическая итальяноманія... Развѣ тутъ играли роль интересы искусства?!

Предъ тогдашними итальянскими примадоннами идолопоклон-

ствовали даже директоры театровъ и нерѣдко самымъ комическимъ образомъ.

Около 1770 года композиторъ Траэтта, завѣдывавшій петербургской итальянской оперой, пригласилъ тогдашнюю знаменитость — пѣвицу Габріэлли. Она пріѣхала. Директоромъ императорскихъ театровъ былъ тогда извѣстный И. П. Елагинъ, сенаторъ, оберъгофмейстеръ, человѣкъ весьма образованный и почтенный. Не смотря на это, Габріэлли до того вскружила ему голову, что дѣлала съ нимъ что̀ хотѣла. Однажды взбалмошная примадонна заставила его протанцовать съ нею вальсъ. Толстый и неуклюжій Елагинъ сталъ было отговариваться; но она схватила его за руки и начала кружить по залѣ. Бѣдняга поскользнулся на паркетѣ, упалъ и такъ сильно ушибъ себѣ ногу, что долго не могъ на нее ступать и, во вниманіе къ этому, получилъ разрѣшеніе при докладахъ у императрицы сидѣть *). Въ это время пріѣхалъ, послѣ знаменитыхъ побѣдъ, Суворовъ. Государыня, окруженная сановниками вышла къ нему на встрѣчу въ пріемную и когда онъ съ удивленіемъ окинулъ глазами сидящаго тутъ же Елагина, сказала съ улыбкой:

— Извини, Александръ Васильевичъ, Ивана Перфильевича: онъ тоже получилъ рану, но не въ сраженіи, а у Габріэлли, выдѣлывая па... [195])

Въ какомъ великомъ фаворѣ были тогда итальянскіе оперные артисты и въ какой стёпени были они этимъ избалованы, лучше всего показываетъ слѣдующій случай съ той-же Габріэлли, кружившей на своемъ вѣку даже коронованныя головы своимъ талантомъ, красотой и эксцентричностью.

Когда Габріэлли явилась въ Петербургъ, Екатерина велѣла ее представить себѣ и предложила вступить на придворную сцену. Артистка согласилась, но запросила за сезонъ десять тысячъ рублей.

— Подобное жалованье у меня получаютъ только фельдмаршалы, возразила императрица.

---

*) Араповъ, въ своей «лѣтописи русскаго театра», передавая этотъ анекдотъ, ничего не говоритъ о Габріэлли. По его словамъ здѣсь играла роль какая то танцовщица; причемъ Елагинъ самъ, безъ посторонняго понужденія, началъ будто-бы, заигрывая съ танцовщицей, выдѣлывать пируэты, поскользнулся и упалъ.

— Въ такомъ случаѣ ваше величество можете заставить пѣть своихъ фельдмаршаловъ, съ развязной наглостью отвѣчала Габріэлли.

И дерзость эта ей сошла съ рукъ, сама артистка была принята за семь тысячъ!... Впрочемъ, немного времени спустя, ее постигла такая-же участь, какъ и Давію: ей выплатили условленное жалованье и выпроводили за границу, далеко ранѣе срока ангажемента. За что?—неизвѣстно! Нельзя думать, чтобъ только лишь за хореграфическую продѣлку съ Елагинымъ, какъ увѣряютъ нѣкоторые историки...

Преклонялись у насъ предъ итальянцами потому, во-первыхъ, что предъ ними преклонялась тогда вся Европа, значитъ, это было въ модѣ, а во-вторыхъ и потому, что Италія въ тѣ времена дѣйствительно была центромъ музыкальнаго міра, разсадникомъ знаменитыхъ композиторовъ и пѣвцовъ. Опера ей обязана своимъ происхожденіемъ, и оттуда распространилась по всему образованному міру.

Первоначально опера повсюду была исключительно итальянская, и только въ XVIII столѣтіи появляются зачатки музыкальной драматургіи другихъ національностей. Итальянскіе пѣвцы также не имѣли себѣ соперниковъ, какъ потому, что, по самой природѣ, Италія всегда была родиной прекрасныхъ голосовъ, такъ и потому, что въ ней профессія пѣвца обратилась въ ремесло, для усовершенствованія котораго искусство, ни предъ чѣмъ не останавливалось—даже предъ кастраціей. Въ описываемое время чуть не всѣ знаменитые итальянскіе пѣвцы были кастраты и это считалось въ порядкѣ вещей, и никого не возмущало.

Пристрастіе къ итальянской музыкѣ въ екатерининскія времена дошло у насъ до такой степени, что ея мотивы повсемѣстно проникли даже подъ своды православныхъ храмовъ. Церковная ирмологія тоже подчинялась свѣтской модѣ и нетолько въ Петербургѣ, но и въ отдаленныхъ концахъ Россіи. Напр., въ 1787 г. въ Тамбовѣ, по словамъ Державина, бывшаго тамъ тогда губернаторомъ, „появилось во всѣхъ церквахъ итальянское пѣніе", что онъ приписываетъ, не безъ самохваленія, своей административно-просвѣтительной ревности. Державинъ, благодаря какому-то случайно заѣхавшему „придворному искусному пѣвцу, спадшему съ голоса", завелъ въ Тамбовѣ цѣлый „классъ вокальной музыки" для охотниковъ, которыхъ оказалась масса. „И тотчасъ, пишетъ онъ, загре-

мѣла по городу вокальная музыка. Забавно и пріятно было видѣть, продолжаетъ онъ съ умиленіемъ, когда слышишь вдругъ человѣкъ 400 дѣтей, смотрящихъ на одну черную доску и тянущихъ одну ноту". [196])

Внесенію итальянскихъ мотивовъ въ православное церковное пѣніе способствовала отчасти сама императрица. Извѣстный композиторъ Сарти, по заказу государыни, написалъ однажды партитуру для хора „Тебѣ Бога хвалимъ"; но, какъ иностранецъ и католикъ, онъ ввелъ въ хоръ и участіе инструментальной музыки, не сообразивъ, что она въ православномъ храмѣ не допускается. Екатеринѣ очень понравилось это произведеніе и она съ досадой замѣтила: „жаль только, что въ церкви пѣть нельзя". [197]).

Вообще, духовная музыка, иностранная, конечно, пользовалась въ то время въ Петербургѣ большимъ успѣхомъ. Дѣло въ томъ, что великій постъ соблюдался тогда, относительно сценическихъ и другихъ развлеченій, довольно строго, по крайней мѣрѣ, съ формальной стороны. Екатерина очень ревностно поддерживала православіе и въ точности исполняла всѣ догматы и обряды церкви. Вслѣдствіе этого, въ посту допускались при ней одни только духовные концерты, на которыхъ дворъ и публика знакомились уже большею частью съ богатствами серьезной нѣмецкой музыки. Постъ былъ, можно сказать, постомъ на итальянцевъ, съ ихъ бойкой, оживленно-страстной мелодіей.

Въ 1762 г., по желанію государыни, для завѣдыванія и устройства этого рода концертовъ при дворѣ, былъ вызванъ изъ Вѣны знатокъ своего дѣла Старцеръ, получившій въ русской службѣ званіе „концертъ-мейстера". Онъ, едва-ли не первый, основательно познакомилъ петербургское общество съ могучими нѣмецкими классиками въ ихъ лучшихъ произведеніяхъ. Концерты его составлялись изъ симфоній и ораторій Глука, Талемана, Гольцбауера, Вагензейля, Бенды, Грауна и другихъ. По словамъ современниковъ, особенно сильное впечатлѣніе произвела тогда на петербургское общество ораторія Талемана „Страсти". Духовные концерты стали привлекать массы слушателей и—мрачные нѣмцы явились одно время весьма опасными соперниками веселыхъ итальянцевъ. Быть можетъ, это имѣло вліяніе на то, что въ 1764 г. новая итальянская опера придворнаго композитора Манфредини: „Карлъ Великій", неожиданно потерпѣла такое фіаско, что бѣдный Манфредини,

пользовавшійся большой извѣстностью за свои прежнія оперы, вынужденъ былъ подать въ отставку и выѣхать изъ Россіи.

Концерты, дававшіеся при дворѣ, имѣли, разумѣется, немногихъ, только избранныхъ слушателей; для остальной же публики, къ концу царствованія Екатерины, концерты давались въ театрахъ и въ музыкальномъ клубѣ. Существованіе этого клуба, гдѣ „каждую недѣлю по понедѣльникамъ были концерты и многія другія вольныя для увеселенія заведенія", служитъ новымъ подтвержденіемъ, какъ сильно увлекалось екатерининское общество музыкой.

Какъ всегда бываетъ въ такихъ случаяхъ, вкусъ сталъ пресыщаться и отыскивать новой изысканной пищи для своего возбужденія. Изобрѣтательность на этомъ поприщѣ проявлялась иногда въ странностяхъ и курьозахъ. Князь Потемкинъ, пресыщенный во всемъ, а также и въ наслажденіи музыкой, которую онъ очень любилъ, не довольствуясь оперой, церковнымъ пѣніемъ и всѣми другими родами европейской музыки, заводилъ у себя хоры молдаванъ, играющихъ на свирѣли, наконецъ еврейскихъ и венгерскихъ музыкантовъ. По этому поводу разсказываютъ о немъ слѣдующій анекдотъ.

Надо знать, что онъ, въ пору своей силы, старался всегда, чего бы это ни стоило, завербовать къ себѣ каждаго знаменитаго виртуоза, чуть только гдѣ прослышитъ о немъ. Разъ ему сказали, что во Флоренціи живетъ великолѣпный скрипачъ графъ Морелли. Князь, недолго думая, приказываетъ его выписать. Курьеръ поскакалъ во Флоренцію, явился къ графу и объявилъ „приказъ" свѣтлѣйшаго. Гордый синьоръ, понятное дѣло, взбѣсился и послалъ ко всѣмъ чертямъ и посланца и пославшаго; но курьеръ, не смѣя явиться къ Потемкину съ пустыми руками, догадался пріискать какого-то бѣднаго скрипача, убѣдилъ его назваться графомъ Морелли и ѣхать въ Россію. Обманъ удался; князь остался доволенъ игрой мнимаго графа Морелли и щедро наградилъ его. [198])

IV.

Очеркъ исторіи европейской музыки въ XVIII ст.—Итальянская школа.—Религіозный протестантизмъ нѣмецкой музыки.—Великіе нѣмцы, работающіе на итальянцевъ.—Французская школа и Глюкъ.

Въ предшествовавшей главѣ мы говорили о господствовавшихъ въ екатерининское время музыкальныхъ вкусахъ. Считаемъ поэтому не лишнимъ сказать теперь нѣсколько словъ о тогдашнихъ характерѣ и направленіи европейской музыки вообще. Въ этомъ случаѣ мы будемъ руководствоваться преимущественно книгой I. Шлютера, автора всемірной исторіи музыки. [199])

Общая испорченность и извращенность вкуса въ послѣдней половинѣ XVIII столѣтія коснулась отчасти и музыкальной области. Мы уже говорили, что тогда всюду господствовали итальянцы. Опера была долгое время исключительно итальянской. У насъ, напр., французская комическая опера или то, что нынѣ называется „оперетка", явилась въ 1764 г. Императрица вызвала изъ Парижа спеціальную для этого труппу, срокомъ на 3 года; но, хотя эта труппа съ успѣхомъ исполняла свой репертуаръ, въ особенности пьесы Фовара, тѣмъ не менѣе соперничать съ итальянцами не могла. По истеченіи срока контракта, она пробовала было на свой рискъ давать въ Петербургѣ спектакли, но, не пріобрѣвъ благоволенія публики, вынуждена была соединиться съ нѣмецкой труппой, а вскорѣ затѣмъ и вовсе раскассироваться. [200])

Около того же времени появляются первые начатки „русской" оперы, представлявшіе въ музыкальномъ отношеніи рабскіе сколки съ итальянщины. Самостоятельность и оригинальность русской искусственной музыки еще очень недавно составляли спорный вопросъ. Извѣстный любитель и знатокъ музыки, князь В. Ѳ. Оболенскій, не далѣе какъ въ 1867 г. считалъ необходимымъ, къ свѣдѣнію публики, высказать слѣдующее свое убѣжденіе, раздѣлявшееся „прежде немногими, а теперь многими людьми" (но все-таки, значитъ, не всѣми): я убѣжденъ, говоритъ авторъ, „въ томъ, что русская музыка существуетъ, и въ томъ еще, что ея самобытный характеръ способенъ къ развитію... [201]) Слава Богу! можемъ

воскликнуть мы, что хоть въ наше-то время „существованіе“ русской музыки перестаетъ подлежать сомнѣнію. Слѣдовательно, о самобытности русской оперной музыки сто лѣтъ назадъ, теперь не можетъ быть и разговора.

Съ легкой руки знаменитыхъ итальянскихъ маэстро Франческо Дуранте (род. 1693 г. † 1755 г.) и Леонардо Лео (род. 1694 г. † 1745 г.), итальянская оперная музыка пріобрѣла ту искусственность и вычурность построенія, при отсутствіи серьезнаго содержанія, которой она и до сихъ поръ отличается. Композиторы, говоритъ Шлютеръ, „почти исключительно обращали вниманіе на чисто формальную красоту и совершенство въ пѣвучести“. Съ виртуозностью въ пѣніи, доведенною до невѣроятія введеніемъ безхарактерныхъ голосовъ кастратовъ, опера все болѣе принимала наружное, женственно-изнѣженное направленіе, противное ея драматической характеристикѣ и поэтическому назначенію. Главною задачею этого направленія было нанизывать на нить речитативовъ возможно богатую гарнитуру блестящихъ арій, обыкновенно отъ двадцати до тридцати, а рѣдко встрѣчавшихся у нихъ дуэтовъ, терцетовъ и „ensemble“ публика не любила.

Самыми блестящими представителями этого направленія музыки итальянской школы были слѣдующіе композиторы: Перголезе, Дуни, Жомелли, Траэтта, Галуппи, Джульгельми и особенно Николо Пиччини и Гаспаро Саккини. Впрочемъ, среди этого господства вычурности и безвкусія въ итальянской музыкѣ выдѣлялись двѣ, три талантливыя силы, не увлекавшіяся прихотями моды и съумѣвшія, по выраженію Риля, „сохранить общія черты итальянской школы въ ея высшей объективности и чистотѣ“. Самымъ блестящимъ представителемъ этого серьознаго направленія былъ Адольфъ Гассе (умеръ въ 1783 г.), ученикъ знаменитаго Скарлатти, товарищъ и сподвижникъ Моцарта.

Какъ извѣстно, въ современныхъ намъ операхъ либретто составляетъ вещь совершенно второстепенную, и критика, при оцѣнкѣ оперъ, обращаетъ на нихъ очень мало вниманія. Вошло какъ бы въ общее правило, что оперное либретто—полнѣйшее ничтожество въ литературномъ отношеніи. Вслѣдствіе этого, никто не интересуется знать имя либреттиста, хотя бы самой популярной оперы, и сами либреттисты съ похвальной скромностью хранятъ свои имена почти всегда въ секретѣ. Не такъ было въ описываемую

нами эпоху. Тогда даже первостепенные поэты не брезгали писать оперныя либретто, ихъ писали даже коронованныя особы, какъ напр., Екатерина II. Сами оперы нерѣдко титуловались именемъ либреттиста, такъ какъ композиторы, не въ примѣръ теперешнимъ, сочиняли музыку для текста, а не текстъ сочинялся для ихъ композицій. Однимъ изъ такихъ привиллегированныхъ либреттистовъ въ половинѣ XVIII в. былъ Метастазіо, пользовавшійся огромной извѣстностью. Онъ былъ нетолько лирико-драматическимъ поэтомъ, но также пѣвцомъ и музыкантомъ. Его перо отличалось изумительной плодовитостью. Онъ написалъ массу оперныхъ либретто и оказывалъ благотворное вліяніе на оперную музыку. Благодаря его таланту, его „благородной пѣвучести слова и нѣжнѣйшей лирикѣ чувства", итальянская opera seria достигла вершины своего совершенства. Особенно славилась въ то время опера „Титъ", текстъ которой былъ написанъ Метастазіо, а музыка Гассе. Когда „Тита" поставили первый разъ въ Москвѣ въ огромной залѣ на 5,000 зрителей, во время коронаціи Елисаветы Петровны, то публика, наслышанная о необыкновенной красотѣ оперы, забиралась массами въ залу за шесть часовъ до спектакля... Такъ всѣмъ хотѣлось слышать и видѣть это диковинное твореніе! Потомъ „Тита" у насъ ставили много разъ и постоянно съ большимъ успѣхомъ.

Въ Германіи, породившей реформацію и въ теченіи столькихъ вѣковъ волновавшейся религіозными вопросами и войнами, музыка получила соотвѣтствующій историческимъ событіямъ характеръ. Къ тому же, по основнымъ чертамъ нѣмецкаго міросозерцанія, въ той или другой степени отразившагося въ музыкальномъ творчествѣ нѣмецкихъ композиторовъ, тутъ не было мѣста игривымъ мотивамъ, веселью и страстности. Въ силу всѣхъ этихъ причинъ, впрочемъ, нѣмецкая національная музыка была преимущественно религіозной, въ строгомъ евангелическомъ духѣ протестантизма. Это направленіе она получила еще отъ Лютера, который, при содѣйствіи своихъ друзей-музыкантовъ Вальтера и Зенфеля, вытѣснилъ изъ протестантской церкви римское-литургическое пѣніе, замѣнивъ его хоровымъ пѣніемъ всѣхъ прихожанъ. Древній хоралъ протестантской церкви, отличавшійся простотой, теплотой и популярностью мотивовъ, послужилъ прочной базой для дальнѣйшаго развитія нѣмецкой національной музыки. Уже Лютеръ, самъ музыкально-образованный, черпалъ изъ сокровищницы народнаго творчества

лучшіе перлы для своихъ композицій. Онъ обработывалъ народныя нѣмецкія пѣсни, переводилъ старинныя богемскія, наконецъ, сочинялъ новыя на національные мотивы, но въ церковномъ жанрѣ.

Такимъ образомъ искусственная музыка въ Германіи возникла на самой здоровой почвѣ и, не уклоняясь вначалѣ отъ прямаго пути, развивалась широко и могуче. Лучшимъ древнѣйшимъ представителемъ этого направленія былъ Іоганнъ Эккардъ, родоначальникъ такъ называемой „прусской" школы, изъ которой вышло потомъ нѣсколько замѣчательныхъ композиторовъ, каковы І. Стобеусъ, Г. Альбертъ и друг. Въ XVIII столѣтіи нѣмецкая музыка не освободилась, однакожъ, отъ вліянія царившихъ въ то время итальянцевъ, какъ съ другой стороны въ ея область не замедлила вторгнуться, въ большей или меньшей степени, модная испорченность вкуса. „Органисты нѣмецкіе, говоритъ Шлютеръ, стали переносить въ церковь игривыя менуэтообразныя мелодіи", композиторы пустились обогащать духовную музыку изысканными „нѣжными" пѣсенками и аріями въ сентиментальномъ вкусѣ. Все это вмѣстѣ взятое способствовало паденію стариннаго строго-евангелическаго стиля. Явились новые законодатели, новые творцы. Вліяніе итальянской музыки прежде всего и всего рельефнѣе отразилось на творчествѣ знаменитаго І. Себастіана Баха, который въ союзѣ съ Генделемъ довелъ музыку своей родины до высокой степени совершенства. Оба они какъ бы открыли двери „для вступленія въ исторію музыки и для господства въ ней новаго народа". Ихъ дѣло довершаетъ Гайднъ — „истинный создатель нѣмецкой инструментальной музыки", ученикъ славнаго Порпоры, до сихъ поръ считающійся образцомъ симфонической музыки Кто не знаетъ его безсмертнаго „Сотворенія міра"—этого гигантскаго гимна, обнимающаго Бога, природу и все человѣчество?...

Затѣмъ является, какъ великій творецъ въ области гармоніи и какъ реформаторъ оперы, Вольфгангъ Моцартъ. Онъ глубоко понялъ задачу драматической музыки и достигнулъ на этомъ поприщѣ высокаго совершенства. Моцартъ, говоритъ о немъ Рихардъ Вагнеръ, „выказалъ въ оперѣ неистощимую способность музыки соотвѣтствовать съ невообразимою полнотою каждому требованію поэта"... Впрочемъ, мы не вдаемся въ оцѣнку этихъ вещей. Замѣтимъ то лько, въ заключеніе характеристики нѣмецкой школы

прошлаго столѣтія, что, несмотря на изобиліе великихъ талантовъ, на богатство народныхъ мотивовъ, нѣмецкіе композиторы служили и кланялись чужому богу. Всѣ сейчасъ названныя знаменитости, не исключая Моцарта, подражали духу итальянцевъ и писали „итальянскія" оперы. Это тѣмъ болѣе изумительно, что въ то время существовала уже нѣмецкая опера въ Гамбургѣ (основанная въ 1678 г.) и пользовалась одно время блестящимъ успѣхомъ. Но дѣло въ томъ, что народная нѣмецкая опера была тогда исключительно религіозной; протестантскіе попы очень долго противились допущенію оперъ свѣтскаго содержанія, а когда онѣ, наконецъ, были допущены, то нѣмецкіе драматурги, чтобъ не ломать головы надъ сочиненіемъ новыхъ оригинальныхъ пьесъ, стали дѣлать „заимствованія", на манеръ современныхъ россійскихъ фабрикантовъ драматургіи,—у итальянцевъ и французовъ. Того же, впрочемъ, требовала и мода, потому что въ XVIII ст., съ эпохи Людовика XIV, всѣ безчисленныя резиденціи нѣмецкихъ курфюрстовъ и просто фюрстовъ превратились въ маленькіе Версали, и въ этихъ Версаляхъ, процвѣтавшихъ на счетъ кровныхъ нѣмецкихъ талеровъ, также преслѣдовалось и гналось все народно-нѣмецкое, какъ и у насъ въ то самое время гналось людьми великосвѣтскими все чисто русское. Поэтому-то, волей неволей нѣмецкіе композиторы, не исключая самыхъ величайшихъ изъ нихъ, каковы: Гендель, Моцартъ, Гале и проч., „*писали для Италіи и итальянской оперы* въ Лондонѣ, Дрезденѣ и Берлинѣ"... Не насмѣшка ли это исторіи надъ „великими" нѣмцами?!

Начало французской оперы, преимущественно оперы - comique относится къ царствованію Людовика XIV. Кардиналъ Мазарини, „qui chercha tous les moyens d'amuser le roi", выписалъ итальянскую оперу. Впечатлительные французы послушали итальянцевъ, видятъ, что дѣло это не Богъ вѣсть какой хитрости,—дай, думаютъ, заведемъ свою національную оперу! И завели. Впрочемъ, французская музыка, никогда не имѣвшая господствующаго вліянія, менѣе всего имѣла его въ описываемое время. Не даромъ Руссо отрицалъ даже „возможность" французской музыки... Великій нѣмецъ фонъ-Глюкъ, причислившій себя почему-то къ французской націи и оказавшій серьозныя услуги музыкальному развитію своего „позаимствованнаго" отечества, тѣмъ не менѣе еще серьознѣйшія услуги оказалъ итальянцамъ и итальянской оперѣ.

Кажется все, чѣмъ французская школа заявила міру о своемъ бытіи въ данное время, была (увы! какъ и теперь) опера-буффъ; но и сей зефирно-веселый жанръ тоже заимствованъ французами у итальянцевъ и не далѣе 1752 г. Изъ опереточныхъ композиторовъ тогда особенно славились Пиччини, Галуппи, Лагрошино и друг.

V.

Состояніе иностранной оперной музыки въ Россіи при Екатеринѣ II.—Фьяско «Карла Великаго», Манфредини.—Маэстро Галуппи и его оперы.—Обстановка тогдашнихъ оперъ и вкусы публики.—Балетъ и его роль въ оперныхъ спектакляхъ.—Чудовищная пьеса.—Эпоха композитора Сарти.—Оперныя знаменитости: Тоди и Маркези.—Эфемерная музыкальная консерваторія.—Баронъ Ванжуръ.

При Екатеринѣ II, съ окончаніемъ траура по въ Бозѣ почившемъ Петрѣ III, придворный театръ открылся большой итальянской оперой „Олимпіада", музыка которой принадлежала перу придворнаго капельмейстера Манфредини. Декораціи для этой оперы писалъ художникъ Градицци, а балетъ для нея составилъ танцмейстеръ Гильфердингъ изъ Вѣны.

Манфредини пришлось недолго стоять во главѣ придворной оперы и музыки. Ему не повезло. Въ 1764 г. онъ написалъ большую оперу „Карлъ Великій" (либретто къ ней сочинилъ „придворный стихотворецъ" Лацарони), которая и была поставлена въ новомъ театрѣ въ только что отстроенномъ тогда окончательно Зимнемъ дворцѣ. Въ ней пѣли: кастраты Лупини, Путтини и Пелино и пѣвица Манфредини (бывшая Монари), не считая второстепенныхъ артистовъ. Оркестромъ управлялъ замѣчательный въ то время „концертъ-мейстеръ" Старцеръ, чехъ родомъ. По отзыву современника, знатоки—зрители „жалѣли", что въ пробномъ исполненіи этой оперы не участвовалъ І. Дологліо—„славный віолонче-

листъ, который пронзительнаго інструмента своего тономъ пѣвцамъ цѣлые ихъ аккорды проигрывалъ и тѣмъ ихъ въ голосѣ держалъ". [202]). Должно быть, еще болѣе жалѣлъ объ этомъ самъ авторъ оперы, потому что участіе Дологліо, быть можетъ, уменьшило-бы нѣсколько то фьяско, которое испыталъ „Карлъ Великій". Опера эта не понравилась, по сдержанному и замысловатому отзыву Штелина, потому, что въ ней „было больше искусства, чѣмъ пріятности и больше церковнаго, нежели театральнаго вкуса". Въ общемъ-же, вся опера „не съ лишкомъ удачна была" и ея злополучный творецъ долженъ былъ уступить свое мѣсто другому.

Еще Петръ III, бывшій большимъ меломаномъ, хлопоталъ о приглашеніи въ Петербургъ знаменитаго маэстро Галуппи. Совпадая съ желаніемъ усопшаго супруга, Екатерина, съ своей стороны, сдѣлала предложеніе Галуппи принять на себя завѣдываніе придворной оперой и музыкой, на что онъ и согласился.

Бальтазаръ Галуппи, почитаемый „отцомъ итальянской комической оперы" [203]), былъ родомъ изъ Венеціи, гдѣ онъ управлялъ капеллой въ соборѣ св. Марка. Въ Россію онъ пріѣхалъ въ 1764 г. По Штелину и другимъ источникамъ, первая опера Галуппи, поставленная въ Петербургѣ, была „Didone abandonate" (либретто Метастазіо). Въ ней дебютировала превосходная пѣвица Колонна, подъ аккомпаниментъ скрипача—виртуоза Шкіати. „Дидона" имѣла блестящій успѣхъ и произвела въ великосвѣтской публикѣ, по выраженію современника, „сильнѣйшее чувствованіе". О силѣ этого „чувствованія" можно судить уже по тому, что на другой день, послѣ представленія „Дидоны", императрица подарила Галуппи въ награду и поощреніе, осыпанную брильянтами золотую табакерку и, какъ бы на табакъ для нея, тысячу червонцевъ. При этомъ, вручая подарокъ, Екатерина, со свойственной тому вѣку метафорической вычурностью, замѣтила, что этотъ богатый презентъ Галуппи получаетъ не отъ нее, а отъ Дидоны, якобы завѣщавшей его въ наслѣдство воспѣвшему ее маэстро *). Тогда же госуда-

---

*) Скудная матеріалами, исторія нашего театра, вообще, такъ плохо разработана и полна такихъ противорѣчій, что изслѣдователю во многихъ случаяхъ приходится становиться въ тупикъ. Такъ, напр., Араповъ въ своей, далеко не достовѣрной, «Лѣтописи русскаго театра», весь этотъ разсказъ о «Дидонѣ» и самую «Дидону» относитъ къ композитору Сальери. Есть еще третья редакція этого-же извѣстія. Въ «Анекдотахъ о императрицѣ Екате-

рыня подарила драгоцѣнный перстень, въ тысячу рублей, „примъдоннѣ“ Колонна, исполнявшей партію Дидоны, причемъ и ей тоже было сказано, что перстень этотъ найденъ будто бы „подъ пепломъ костра и, вѣроятно, принадлежалъ Энею, посвятившему его обожаемой Дидонѣ“.

Успѣху „Дидоны“ способствовала не одна только Колонна, но и другіе, не менѣе замѣчательные пѣвцы и пѣвицы, приглашенные Галуппи въ Петербургъ изъ Италіи. Въ этой-же оперѣ съ успѣхомъ соперничала съ итальянцами наша соотечественница, пѣвица Слаковская.

Вслѣдъ за „Дидоной“, Галуппи написалъ другую оперу „Il Re pastore“ (Король-пастухъ); либретто къ ней сочинялъ тотъ-же аббатъ Метастазіо. „Король-пастухъ“ былъ поставленъ на придворной сценѣ вскорѣ послѣ коронаціи государыни и, хотя имѣлъ нѣкоторый успѣхъ, но, по замѣчанію Штелина, „не столько много чести принесъ“ своему творцу, какъ его „Дидона“. Музыка этой оперы показалась прихотливымъ слушателямъ слишкомъ пастушески-монотонною. Галуппи задѣтъ былъ неудачей за живое и, чтобъ возстановить въ публикѣ „сильнѣйшее чувствованіе“ къ себѣ и своему искусству, превзошелъ самаго себя. Въ слѣдующемъ году, для дня рожденія императрицы, онъ поставилъ новую оперу своего издѣлія: „Ифигенія въ Тавридѣ“ (либретто Кольтеллини), и—достигъ цѣли. „Ифигенія“ произвела на придворную публику ошеломляющее впечатлѣніе — восторгамъ не было конца. И надо думать, Галуппи на этотъ разъ постарался отъ всего сердца, изо всѣхъ силъ: кромѣ богатой обстановки и разныхъ музыкально-сценическихъ эффектовъ, опера потрясала обиліемъ громадныхъ хоровъ, которыхъ композиторъ втиснулъ въ свое твореніе цѣлыхъ десять..

Вообще, слѣдуетъ замѣтить, что для вкусовъ того времени всѣ такого сорта эффекты, сценическіе и музыкальные, были необходимѣйшимъ условіемъ успѣха всякой оперы. Прельщенный, но не изощренный развитіемъ вкусъ тогдашнихъ меломановъ требовалъ для своего возбужденія грубыхъ, раздражающихъ нервы

ринѣ В», изд. П. Ш. 1839 г., разсказывается, что авторъ музыки въ «Дидонѣ», удостоившійся подарка государыни въ вышеописанной формѣ, былъ — композиторъ Поэзіелло. Мы остановились, конечно, на извѣстіи наиболѣе достовѣрномъ.

впечатлѣній. Этимъ объясняется, между прочимъ, то, что тогда опера почти была немыслима безъ балета, который, естественно, больше приходился по вкусу и уже вполнѣ былъ понятенъ почтеннѣйшей публикѣ. Балетъ, обыкновенно, не входилъ въ самую оперу, а только механически перемежался съ нею: послѣ каждаго акта оперы полагалась для антракта балетная сцена pour la bonne bouche. Впрочемъ, иногда онъ являлся какъ-бы мимическимъ коментаріемъ или иллюстраціей содержанія оперы, и нерѣдко, въ то время, какъ „текстъ" проваливался въ мнѣніи зрителей—„иллюстрація" его вызывала восторги. Такимъ образомъ, къ непопулярной оперѣ „Король-пастухъ" балетмейстеръ Анжолини сочинилъ танцовальное „повтореніе"; „всѣ явленія трехъ помянутыхъ оперы дѣйствій, столь живо изображены были этимъ балетомъ, что для совершеннаго выразумѣнія ихъ не надобно было словъ", говоритъ Штелинъ. „Перемѣны" въ балетѣ были тѣ-же самыя, что и въ оперѣ, не исключая „и пламенемъ пылавшаго города". Все это очень понравилось свѣтской публикѣ, вообще, очень любившей въ то время балетъ.

Отвѣчая этому вкусу, власти, вѣдавшія театръ, постоянно заботились о поддержаніи придворнаго балета въ цвѣтущемъ состояніи. Въ Петербургъ приглашались извѣстнѣйшіе балетмейстеры, между которыми особенно у насъ прославились въ XVIII столѣтіи: Ланде, Фузано, Гильфердингъ, Гранже и сейчасъ упомянутый Анжолини, о дѣятельности котораго, относящейся къ описываемой эпохѣ, скажемъ подробнѣе.

Анжолини прибылъ въ Россію изъ Вѣны въ 1766 г. Онъ былъ „совершенный балетмейстеръ" и въ то же время „великій сочинитель музыки", такъ что къ своимъ балетамъ онъ самъ писалъ и музыку.

Анжолини заслуживаетъ въ исторіи русскаго театра упоминанія, главнымъ образомъ, за то, что онъ едва-ли не *первый* попытался акклиматизировать балетъ на русской народной почвѣ. Находясь въ Москвѣ въ 1767 г., онъ обратилъ вниманіе на видѣнные имъ тамъ русскіе простонародные танцы. Талантливому художнику пришла въ голову дерзкая для того времени идея, воспользоваться народной пѣснью и пляской для балета. И вотъ, въ томъ-же году онъ сочинилъ и поставилъ на придворной сценѣ „огромный въ русскомъ вкусѣ балетъ и, вмѣстя въ музыку онаго русскія мелодіи, симъ *новымъ*

ума своего произведеніемъ удивилъ всѣхъ и пріобрѣлъ всеобщую себѣ похвалу“. [204])

Въ балетахъ въ то время, какъ и во всемъ, господствовалъ избитый, приторный пасторально-сентиментальный жанръ, какъ объ этомъ можно судить по однимъ уже ихъ названіямъ. Напр., большимъ успѣхомъ пользовался тогда балетъ, носившій названіе: „Радостное возвращеніе къ аркадскимъ пастухамъ и пастушкамъ богини весны“. Вѣроятно въ такомъ-же фальшивомъ жанрѣ былъ составленъ и балетъ Анжолини „въ русскомъ вкусѣ“; но во всякомъ случаѣ ему принадлежитъ честь *первой* утилизаціи въ этой области нашего національнаго элемента.

Говоря объ эффектныхъ аксессуарахъ и посторонних подмѣсяхъ къ чисто музыкальнымъ произведеніямъ екатерининскаго времени, должно сказать, что иностранные композиторы, служившіе тогда въ Россіи, очень хорошо и скоро постигали эстетическія требованія нашей публики и, разумѣется, елико возможно старались подъ нихъ поддѣлываться. И надо отдать имъ справедливость: изобрѣтательность ихъ на этомъ поприщѣ доходила иногда до чудовищнаго. Знаменитый Сарти, прислуживавшійся предъ Потемкинымъ, которому до того пріѣлись всякія музыки, что въ минуты ипохондріи, случалось, онъ заставлялъ трезвонить по всему городу во всѣ колокола по цѣлымъ днямъ, чтобъ какъ-нибудь расшевелить свои притупѣвшіе нервы,—такъ вотъ Сарти, говоримъ, чтобъ угодить своему патрону, сочинилъ однажды необыкновенную вещь: Онъ написалъ музыку на „побѣдную пѣснь: Тебѣ Бога хвалимъ, въ исполненіе которой, кромѣ трехсотъ пѣвчихъ, инструментальнаго оркестра и нѣсколькихъ хоровъ военныхъ музыкантовъ, входили еще колокольный звонъ и пушечная пальба изъ десяти орудій. Батарея стрѣляла залпами въ тактъ музыкѣ; когда же пѣли: „святъ! святъ!“, тогда производилась изъ оныхъ орудій скорострѣльная стрѣльба.“ [205]) Мѣстомъ исполненія этой монструозной музыки служила „главная квартира“ свѣтлѣйшаго подъ Яссами...

Галуппи, не смотря на благосклонность двора и петербургской публики, прослужилъ у насъ всего три года и, выйдя въ отставку, покинулъ невскій „хладный брегъ“ для роднаго берега Венеціи. Кромѣ оперныхъ спектаклей, онъ завелъ при дворѣ, вошедшіе потомъ въ обычай, концерты, дававшіеся еженедѣльно по средамъ и

на которыхъ самъ Галуппи восхищалъ слушателей своей блестящей игрой на клавесинѣ.

Послѣ Галуппи, является при петербургскомъ дворѣ, въ теченіе царствованія Екатерины, порознь и вмѣстѣ, цѣлый рядъ извѣстныхъ въ свое время композиторовъ: Траэтта, Сарти, Мартини, Сальери, Поэзіелло, Чимароза, баронъ Ванжуръ... Всѣ они обогащали оперный репертуаръ своими композиціями, въ сочиненіи которыхъ наибольшей плодовитостью особенно отличался талантливый Сарти. Съ его прибытіемъ въ Петербургъ совпадаетъ самый блестящій періодъ петербургской итальянской оперы за прошлое столѣтіе. Іосифъ Сарти пріѣхалъ въ Петербургъ въ 1785 г. До этого онъ былъ капельмейстеромъ венеціанской консерваторіи della Pietá и пользовался европейской славой. Какъ композиторъ, онъ отличался лиризмомъ въ своихъ твореніяхъ. Его мелодіи полны граціи и изящества. Изъ оперъ его особенно извѣстны: „Armida", „Giulio Sabino", „Le Nozze di Dorina" (опера-буффъ). [206])

Въ „Армидѣ" главныя партіи Сарти написалъ для голосовъ знаменитыхъ въ то время артистовъ, пѣвца Маркези и пѣвицы Тоди, неимѣвшихъ соперниковъ въ цѣлой Европѣ. Энгельгардтъ говоритъ, что всѣ аріи „Армиды" „согласовались съ желаніями сихъ двухъ именитыхъ артистовъ", хотя, несмотря на это, Тоди ненавидѣла Сарти и даже успѣла повредить ему на нѣкоторое время при дворѣ. Это была крайне избалованная всесвѣтнымъ поклоненіемъ артистка, чего она заслуживала своей красотой, образованіемъ и удивительнымъ голосомъ.

Маркези былъ кастратъ и, слѣдовательно, пѣлъ высокимъ голосомъ, женскаго регистра, поэтому завистливая Тоди считала его опаснымъ для себя соперникомъ, какъ и онъ ее, взаимно. На этомъ основаніи они никогда не съѣзжались и не пѣли вмѣстѣ. Тѣмъ не менѣе, Екатерина „убѣдила ихъ обоихъ прибыть въ Петербургъ". Надо полагать, „убѣжденія" были достаточно полновѣсны, чтобъ не уступить имъ. Первый дебютъ ихъ былъ въ „Армидѣ". Очевидецъ разсказываетъ, что, „во время представленія, одинъ надъ другимъ стараясь одержать поверхность, пѣніемъ своимъ они (т. е. Тоди и Маркези) удивляли и восхищали знатоковъ и любителей музыки"). [207]) Сама Екатерина была приведена въ восторгъ, что слѣдовало признать величайшей аппробаціей, потому что Екатерина, какъ мы знаемъ, была вообще очень холодна къ музыкѣ.

„Армида“ и ея музыка тоже очень понравились, такъ, что съ того времени, ее постоянно ставили во всѣхъ торжественныхъ случаяхъ.

Кромѣ Маркези и Тоди, около того же времени въ Петербургъ прибыли и другія артистическія знаменитости. Такъ, въ 1788 г. поступили на придворную сцену: „очаровательная“ пѣвица Дюранте изъ Рима и славный теноръ Компини изъ Флоренціи, пѣвшій въ комической оперѣ съ другой замѣчательной пѣвицей и актрисой—Нунціадой Гаранни. Одновременно славились также артисты: Мандини, Бонафини, Корестини, Давія, Марокетти, Манжорлетти и друг. Въ оперномъ оркестрѣ было нѣсколько замѣчательныхъ солистовъ, напр.: Віотти, Пуньи, Дицъ, Люлли, Шкіатти, Жерновикъ, Михель и пр.

Это обиліе талантливыхъ пѣвцовъ и артистовъ и, вообще, процвѣтаніе итальянской оперы въ Петербургѣ въ такое уже время, когда сама Екатерина, подъ бременемъ преклонныхъ лѣтъ и пережитыхъ заботъ и тревогъ, вовсе не расположена была лично пріумножать блескъ и суетность своего двора, объясняется вліяніемъ Платона Зубова. Зубовъ, самъ немножко музыкантъ, какъ онъ былъ немножко и государственнымъ человѣкомъ, немножко и поэтомъ, немножко и дипломатомъ—во всемъ понемножку, любилъ очень театръ и музыку. А такъ какъ всякія желанія его исполнялись безпрекословно, то онъ, съ безцеремонностью временщика-выскочки, нисколько въ нихъ и не стѣснялся...

Сарти прожилъ въ Россіи долго и пережилъ своихъ высокихъ покровителей. Въ исторіи музыки въ Россіи ему принадлежитъ безспорно почетное мѣсто, какъ одному изъ первыхъ и наиболѣе талантливыхъ иностранцевъ-композиторовъ прошлаго вѣка, посвятившихъ свое дарованіе и искусство на разработку русской народной музыки. Все, что было написано лучшаго въ екатерининское время для зарождавшейся тогда русской оперы, принадлежитъ Сарти, о чемъ мы еще будемъ говорить впереди, при обозрѣніи исторіи этой оперы. Упомянемъ также, что, едва-ли не по мысли Сарти въ Россіи была устроена первая музыкальная консерваторія; по крайней мѣрѣ, достовѣрно, что онъ былъ ея учредителемъ. Консерваторія эта была устроена всесильной властью князя Потемкина въ только-что явившемся тогда на свѣтъ Божій Екатеринославѣ. Такъ какъ самъ городъ этотъ былъ въ то время еще нѣсколько эффе-

меренъ, то, немудрено, что и учрежденная въ немъ музыкальная консерваторія оказалась весьма недолговѣчной прихотью...

О другихъ названныхъ здѣсь композиторахъ сказать нечего. Можно упомянуть развѣ о Мартини, тѣмъ замѣчательномъ, что его перу принадлежала музыка въ большинствѣ оперъ, сочиненныхъ самой Екатериной. Оставилъ послѣ себя нѣкоторую память и баронъ Ванжуръ. Ванжуръ числился всего лишь придворнымъ фортепьянистомъ и участвовалъ въ концертахъ Эрмитажа, но, какъ образованный знатокъ и любитель музыки, онъ былъ отличенъ Екатериной, получалъ отъ нея разныя порученія по театральнымъ дѣламъ и пользовался въ этой области не малымъ вліяніемъ. Между прочимъ, онъ принималъ весьма дѣятельное участіе по сочиненію музыки къ операмъ императрицы и постановкѣ ихъ на сцену. Въ 1788 г., когда государыню сильно озабочивала театральная безурядица, Ванжуръ подалъ ей „записку" о переустройствѣ театровъ, но—въ чемъ она состояла и имѣла-ли какое нибудь значеніе,—намъ неизвѣстно. При вступленіи въ должность директора театровъ князя Юсупова, баронъ Ванжуръ сдѣлался его правой рукою. Въ это время произведена была, по мысли Юсупова, капитальная перестройка „Каменнаго" (нынѣ—„Большой") театра, открытаго въ 1783 г., по образцу большой Парижской Оперы, и, конечно, безъ Ванжура дѣло это не обошлось.

Кромѣ концертовъ, Ванжуръ участвовалъ и въ оркестрѣ при исполненіи въ „малыхъ эрмитажахъ" небольшихъ оперныхъ пьесокъ и интермедій, русскихъ и итальянскихъ. Оркестръ при этомъ состоялъ, обыкновенно, всего изъ четырехъ инструментовъ: Ванжуръ игралъ на фортепьяно, Дицъ на скрипкѣ, Дельфини на віолончели и Кардона на арфѣ.

Плодовитая оперно-музыкальная дѣятельность всѣхъ иностранныхъ композиторовъ, служившихъ въ Россіи при Екатеринѣ II, повліявъ болѣе или менѣе на развитіе эстетическаго вкуса въ обществѣ, послужила въ тоже время толчкомъ для зарожденія начатковъ русской народной оперы и для разработки русскихъ народныхъ мелодій.

VI.

Афоризмъ Екатерины о значеніи театра.—Учрежденіе казенной монополіи зрѣлищъ и его мотивы.—Екатерининская театральная публика.—Штатъ 1766 г. для оперы и придворной музыки.—Безпорядки въ театральномъ дѣлѣ.

Не смотря на свой либерализмъ, Екатерина II была очень ревнива къ власти и къ своему монархическому авторитету. По этой причинѣ, а отчасти по стремленію сдѣлать счастливою, съ личной точки зрѣнія, *свою* Россію, она входила во всѣ функціи управленія, вездѣ и во всемъ старалась провести свою иниціативу, свою волю, исключавшія всякую самодѣятельность тѣхъ, о благополучіи которыхъ заботились.

Вслѣдствіе этого, и на общественныя зрѣлища государыня смотрѣла, какъ на учрежденіе государственное.

Она придавала имъ, въ особенности же театру, значеніе воспитательное. „Театръ, говорила она, *школа народная*, она должна быть непремѣнно подъ моимъ надзоромъ, я — старшій учитель въ этой школѣ“... Постоянно принимая самое близкое, непосредственное участіе въ этомъ дѣлѣ, государыня требовала, чтобъ помимо ея воли не открывалось вновь никакое общественное зрѣлище. Случилось какъ-то, что въ Москвѣ проявился нѣкій предпріимчивый иностранецъ Доминико Ферранда, пожелавшій устроить театръ „для звѣринаго боя“ (вѣроятно, для боя быковъ, по испанскому образцу). Тогдашній московскій главнокомандующій, князь А. А. Прозоровскій, несмотря на свою обширную намѣстническую власть, не смѣлъ, однако разрѣшить это зрѣлище безъ высочайшаго утвержденія. Онъ писалъ объ этомъ императрицѣ, и она, среди великихъ государственныхъ заботъ, нашла досугъ подробно обсудить это дѣло и, нисходя на прошеніе Ферранда, отвѣчала Прозоровскому: „вы можете дозволить постройку означеннаго театра, поелику таковымъ зрѣлищемъ, какъ вы сами доносите, тамошняя публика будетъ довольна“... [208]) Примѣровъ такой заботливости, такого вниманія, не останавливавшихся ни предъ какими мелочами, можно найти много въ дѣятельности Екатерины по отношенію къ общественнымъ зрѣлищамъ.

Исходя изъ такого взгляда, Екатерина дала театральному дѣлу организацію чисто правительственнаго вѣдомства. Мы не станемъ разбирать правильно ли это было, или нѣтъ въ теоріи, скажемъ только, что для того времени такая организація была отчасти необходима, потому что, при другихъ условіяхъ, общественный театръ едва ли могъ бы тогда у насъ упрочиться и существовать. Это наглядно показалъ печальный опытъ знакомаго намъ импрессаріо Локателли. Еще поучительнѣе былъ примѣръ другаго антрепренера, нѣкоего Сколяри, тоже заѣхавшаго въ Россію съ цѣлью нажить деньги съ театра.

Сколяри вначалѣ содержалъ комедіантовъ, потомъ, прогорѣвъ на этомъ дѣлѣ, пустился въ трактирный промыселъ и нѣкоторое время держалъ „Красный Кабачекъ". Здѣсь ему тоже не повезло; тогда онъ занялся книжной торговлей. Осѣкшись тоже и на этой торговлѣ, онъ нанялся въ управители и кончилъ тѣмъ, что опять очутился на сценѣ; но уже въ качествѣ не антрепренера, а наемнаго арлекина.

Если не считать ограниченнаго кружка „передовыхъ" свѣтскихъ людей, вполнѣ усвоившихъ потребность *европейскаго* театра, даже до пресыщенія, то для тогдашней массы театръ былъ еще роскошью, до которой она далеко не доразвилась и къ которой относилась, поэтому, съ равнодушіемъ. И трудно было-бы ожидать большаго участія отъ массы къ театру, когда, онъ почти исключительно держался на иноземщинѣ, даже самый языкъ въ немъ былъ не русскій.

Да что говорить о массѣ! Незадолго до описываемой эпохи, даже вельможи, случалось, такъ лѣниво посѣщали, не какіе нибудь, а придворные спектакли, что разгнѣванная императрица (Елизавета Петровна) разсылала къ нимъ ѣздовыхъ съ грознымъ вопросомъ: „почему-де они не изволили прибыть?" Вѣроятно, подобная неаккуратность случалась нерѣдко, потому что въ 1754 г. былъ изданъ приказъ къ свѣдѣнію „значительныхъ лицъ", что если они станутъ и впредь отлынивать отъ созерцанія придворныхъ спектаклей, то за каждый непріѣздъ полиція будетъ взыскивать съ нихъ по 50 руб. штрафу. Насколько уже въ позднѣйшее время, даже лучшая часть екатерининскаго общества была мало развита и не подготовлена для должнаго, разумнаго воспринятія сценическихъ представленій, лучше всего свидѣтельствуетъ тогдашній сатирикъ. „Наши дворяне, говоритъ онъ, и большая часть молодыхъ людей увѣряютъ,

что они большіе охотники до театральныхъ представленій и почитаютъ себя знатоками въ этомъ дѣлѣ", а между тѣмъ, собираясь въ театръ, они „съ нетерпѣливостью дожидаются примѣчать больше дѣйствующія лица, нежели характеры", ими представляемые. Они болѣе берутъ участія въ спорахъ и несогласіяхъ актеровъ, нежели въ судьбѣ тѣхъ славныхъ героевъ и героинь, въ видѣ коихъ они намъ являются". [209]) Всѣ эти меломаны не умѣли даже держать себя прилично въ театрѣ. Являясь туда нестолько для того, чтобы слушать пьесу, сколько для того, чтобы „себя показать и другихъ посмотрѣть", они во весь спектакль болтали, смѣялись, шумѣли и рѣшительно мѣшали артистамъ играть, а немногимъ прилежнымъ слушателямъ—смотрѣть ихъ игру. „Мнѣ случилось быть въ театрѣ (въ Петербургѣ), когда русскаго „Баверлея" представляли, разсказываетъ одна дама. Истинно, съ крайнею прискорбностью слышала: во-первыхъ, что не умолкали говорить; многія дамы, для прохлажденія, медку изъ караульни посылали спросить; другіе кашляли, хохотали, на что, конечно, другой причины тѣмъ забавнымъ людямъ не было, какъ только названіе комедіи... Молчаніе и тихость не прежде возстановились, когда, въ самомъ дѣлѣ, только глазами, а не слухомъ, вниманіе имѣть должно, то есть въ балетѣ. Размышляя о семъ, мнѣ пришла на умъ и та неутѣшная мысль, что намъ предъ чужестранцами и тѣмъ извиниться не можно, что публика у насъ простонародная, потому что въ императорскій театръ, кромѣ благородныхъ, положено не впускать, почему *титулованныя особы суть одни въ немъ зрители*". [210]) Эти „титулованныя особы" простирали иногда неприличіе своего поведенія на спектакляхъ до палочной расправы съ своей прислугой. „Представленіе въ пущемъ жарѣ", разсказываетъ Сумароковъ, а тутъ вдругъ „титулованные" зрители принимаются пороть на мѣстѣ преступленія „поссорившихся между собою пьяныхъ кучеровъ своихъ"... Тому-же Сумарокову не разъ приходилось изливать свою досаду на неразвитость театральной публики и, надо отдать ему справедливость, самъ онъ въ этомъ отношеніи не составлялъ пріятнаго исключенія. Разъ, на другой день послѣ представленія какой-то его пьесы, къ его матери пріѣхала одна барыня и начала расхваливать вчерашній спектакль. Сумароковъ, тутъ-же сидѣвшій и польщенный похвалами дамы, спросилъ ее:

— Позвольте узнать, сударыня, что-же болѣе всего понравилось публикѣ?

— Ахъ, батюшка, *дивертиссементъ*! наивно отвѣтила дама.

Сумароковъ вскочилъ, какъ ужаленный, и, обращаясь къ матери, закричалъ:

— И охота вамъ, сударыня, пускать къ себѣ такихъ дуръ! Подобнымъ-бы барамъ только горохъ полоть, а не смотрѣть высокое произведеніе искусства.

И, обезкураживъ этой выходкой мать и гостью, „россійскій Расинъ" выбѣжалъ изъ комнаты.

Мѣрой того, насколько театръ составлялъ въ то время зрѣлую, настоятельную общественную потребность, можетъ служить также количество театральныхъ сборовъ. Эти сборы (мы говоримъ объ императорскомъ театрѣ) къ концу царствованія Екатерины II едва-едва простирались до 30,000 руб. въ годъ, тогда какъ театральные расходы доходили до нѣсколькихъ сотъ тысячъ руб. Частные предприниматели, несмотря на дававшіяся имъ отъ правительства привилегіи, обусловливавшія монопольное право, тѣмъ не менѣе постоянно лопались въ напрасной борьбѣ съ равнодушіемъ публики.

Всѣ эти обстоятельства достаточно указываютъ, что существованіе и процвѣтаніе театральнаго искусства, вообще возможно было въ то время только при дѣятельной инипіативѣ и матеріальной поддержкѣ правительства. Екатерина очень хорошо это знала и, хотя бы уже по этому одному, вынуждена была дать театральному дѣлу приказно-канцелярское устройство, съ назначеніемъ особаго „штата" и особой, опредѣленной суммы на его содержаніе. Первый штатъ для русской и итальянской труппъ, для камерной и бальной дворцовой музыки, былъ утвержденъ въ 1766 г. и на содержаніе всѣхъ ихъ назначено было 138,410 р. ежегодно. Сумму эту должна была выплачивать театральному управленію Соляная контора. Назначенные оклады для оперныхъ исполнителей и музыкантовъ, сравнительно даже съ нынѣшними, были довольно солидные, какъ это можно видѣть изъ нижеприводимой выдержки:

Штатъ оперы и камеръ-музыки. [212])

1 Стихотворецъ	600	р.
Первый капельмейстеръ	3,000	»
Первый оперный пѣвчій	3,500	»
Второй » »	2,500	»
Третій » »	2,000	»
Теноръ	2,000	»
Примъ-дона	2,000	»
Вторая	1,500	»
Третья	1,000	»

Кромѣ „перваго“ капельмейстера, по штату полагалось еще другихъ три, изъ коихъ: второй (онъ же сочинитель балетной музыки) составлялъ „обще съ первымъ два клавира“, третій носилъ званіе „концертъ-мейстера“ и, наконецъ, послѣдній состоялъ „директоромъ“ бальной музыки. Всѣ они получали жалованья по 1,000 руб. въ годъ каждый. Когда составлялся цитируемый штатъ, первымъ капельмейстеромъ былъ извѣстный Галуппи. Кромѣ оклада, онъ еще получалъ 1,000 руб. на квартиру и экипажъ. Первыми капельмейстерами итальянской оперы постоянно назначались нарочно приглашаемыя европейскія музыкальныя знаменитости. Они завѣдывали всей оперной труппой и всей придворной музыкой, ставили лучшія оперы по своему выбору и, кромѣ того, обязаны были ежегодно написать и поставить на придворной сценѣ хоть одну новую оперу собственнаго сочиненія. Для сочиненія же либретто къ такимъ операмъ содержался, какъ указано въ штатѣ, особый стихотворецъ...

Замѣчательно, что „примъ-доны“, по штату, вознаграждались значительно меньшимъ жклованьемъ, чѣмъ первые „пѣвчіе“; но, конечно, норма эта не всегда сохранялась, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда на амплуа „примъ-донъ“ приглашались какія-нибудь прославившіяся пѣвицы, въ родѣ Габріэлли, Тодіи и другихъ, выговаривавшихъ для себя иногда очень крупные оклады.

Придворная камерная музыка состояла, по штату, изъ тридцати пяти музыкантовъ, въ томъ числѣ: 16 скрипачей (съ жалованьемъ: 4 по 700 р., 4 по 600 р. и 8-ми по 400 р.), 2 контрабасистовъ, 2 віолончелистовъ, 2 фаготистовъ, 2 флейтраверсистовъ, 2 гобоистовъ, 4 альтистовъ, 2 валторнистовъ, 2 трубачей и 1 литаврщика.

Всѣ они получали одинаковое жалованье—400 р. въ годъ каждый. Бальная музыка нѣсколькими человѣками превосходила камерную; въ ней однихъ скрипачей полагалось 24 чел. Жалованье музыкантамъ бальнаго оркестра, сравнительно съ камернымъ, было нѣсколько ниже. Какъ опернымъ пѣвцамъ, такъ и музыкантамъ полагался по выслугѣ пенсіонъ: первымъ пѣвцамъ и пѣвицамъ, послѣ десятилѣтней службы, 200 р. въ годъ пожизненно, а прочимъ опернымъ исполнителямъ противъ того „вполы" (т. е. половину), и то, если они нигдѣ за-границей не станутъ служить. Музыкантамъ дослужившимъ „до старости", назначался пенсіонъ отъ 100 до 160 р. Музыканты изъ „лучшихъ", если содержали при себѣ учениковъ, то получали за это особое вознагражденіе, „по разсмотрѣнію", впрочемъ, не болѣе, какъ за 8 учениковъ, и то пока послѣдніе не поступали въ капеллу и оркестръ.

Вообще, на содержаніе итальянской оперы и всей придворной музыки, по штату, исчислялось въ годъ 52,600 руб. Въ этомъ числѣ: на оперу и камерную музыку 37,400 руб., на постановку новыхъ оперъ 6,000 р. и на бальный оркестръ 9,200 р.

Кромѣ жалованья, артистамъ полагалась безплатная квартира въ казенномъ домѣ въ Милліонной улицѣ. Впрочемъ, этимъ правомъ пользовались только тѣ исполнители, которымъ приходилось часто бывать на репетиціяхъ.

Въ указѣ, изданномъ при установленіи штата, рекомендовалось театральному управленію строго соблюдать порядокъ и экономію. Придворной конторѣ было поручено разобрать всѣхъ „при спектакляхъ, находившихся людей, и о излишнихъ безъ контракта содержимыхъ подать Государынѣ, обстоятельную вѣдомость". Далѣе требовалось укомплектовать штатъ „достойными и въ званіи по должности каждаго искусными людьми и впредь сверхъ штата излишнихъ людей не содержать". Но требованія эти не оправдались, ассигнуемая по штату сумма оказалась крайне недостаточной и все театральное хозяйство шло чрезвычайно плохо. Артисты нерѣдко по двѣ трети года и болѣе не получали жалованья и только „неимущимъ" изъ нихъ, т. е. нуждающимся въ дневномъ пропитаніи, выдавалось въ періоды такого безденежья по 2—5 руб. на человѣка изъ театральнаго сбора. Бѣдняги „ходили толпами" къ директору съ просьбой сжалиться надъ ними. При такомъ состояніи театральнаго хозяйства, понятно, и спектакли не могли идти хо-

рошо. Публика начала жаловаться тѣмъ громче, что очень часто въ театрѣ не исполнялось даже и то, что было обѣщано въ афишѣ. Всѣ эти безпорядки сильно безпокоили императрицу и она рѣшилась произвести переустройство театральнаго дѣла.

Въ 1783 г. государыня поручила статсъ-секретарю Олсуфьеву составить комитетъ для образованія и улучшенія театральнаго вѣдомства. „Вамъ извѣстно, писала она ему, что хотя на содержаніе при дворѣ нашемъ разныхъ зрѣлищъ и музыкъ опредѣлена не малая сумма, но оная ежегодно дополняема была изъ кабинета нашего, по причинѣ неисправнаго многими полученія жалованья“. Съ цѣлью прекратить подобную неисправность, сумма на содержаніе театральнаго штата была увеличена до 174 т. руб. Въ то-же время, желая доставить возможный просторъ для развитія частной театральной предпріимчивости, императрица запрещала казенной театральной дирекціи „присвоивать себѣ исключительное право на зрѣлища“ и позволяла „всякому заводить благопристойныя для публики забавы.“ Одна только императорская итальянская опера пользовалась монополіей въ столицѣ. Кромѣ Олсуфьева, въ учрежденномъ комитетѣ членами его были: камергеръ кн. Н. А. Голицынъ, завѣдывавшій итальянскою и балетною труппами; камергеръ А. И. Дивовъ—французскою труппою; генералъ-поручикъ П. И. Мелиссино—нѣмецкою; и П. В. Мятлевъ (а потомъ П. А. Соймоновъ)—русскою.

Неизвѣстно, что сдѣлалъ комитетъ, чтобъ оправдать ожиданія государыни, только театральные безпорядки не прекратились и по прежнему сильно озабочивали Екатерину вплоть до ея кончины.

VII.

Театральная дирекція временъ Екатерины II.—Директоры: Елагинъ и Стрекаловъ, Храповицкій и Соймоновъ.—Исторія Сандунавой для характеристики отношеній театральнаго начальства къ артистамъ.—Князь Н. Б. Юсуповъ.

При сосредоточеніи управленія театральной частью въ однѣхъ рукахъ, вопросъ—чьи это были руки и въ какой степени были онѣ дѣятельны и искусны—становится очень важнымъ въ исторіи музыкально-сценическаго искусства въ Россіи. Поэтому, мы остановимся на этомъ предметѣ нѣсколько подолѣе.

При вступленіи на престолъ Екатерины II, придворными театрами и музыкой завѣдывалъ гофмаршалъ К. Е. Сиверсъ; но вскорѣ эта должность была передана императрицей дѣйств. ст. совѣтнику И. П. Елагину, извѣстному въ свое время ловкому царедворцу, писателю и масону. Онъ былъ очень близокъ къ Екатеринѣ и въ 1768 г., съ пожалованіемъ въ сенаторы, получилъ званіе „директора придворной музыки и театра". Кажется, Елагинъ, будучи человѣкомъ свѣтскимъ, любителемъ веселой, разсѣянной жизни, въ теченіе своего директорства не оказалъ театральному дѣлу никакихъ особенныхъ услугъ. Основанное при немъ театральное училище было дѣломъ его помощника Бибикова и Дмитревскаго. Ближайшее управленіе театрами Елагинъ почти всецѣло довѣрилъ другому своему помощнику генералъ-майору С. Ѳ. Стрекалову, бывшему впослѣдствіи (съ 1786 г.) директоромъ. Стрекаловъ дѣлалъ, что хотѣлъ, а дѣлалъ онъ много неладнаго и страшно запустилъ театральное хозяйство. Императрица крайне была имъ недовольна.

— Онъ лѣнивецъ, довольно мучилась съ нимъ! жаловалась на него Екатерина въ интимной бесѣдѣ съ Храповицкимъ.

Дѣйствительно, Стрекаловъ, по лѣни-ли, или потому, что, „сидя дома пилъ", какъ свидѣтельствуетъ тотъ же Храповицкій, по цѣлымъ годамъ не подавалъ счетовъ по театральному управленію и довелъ его долги втеченіи нѣсколькихъ лѣтъ до огромной суммы—около 600 т. руб. [213]) Государыня рѣшилась, наконецъ, отдѣлаться отъ него и поручила управленіе театрами Соймонову и Храповицкому.

Храповицкій, познакомившись съ состояніемъ театральнаго вѣдомства, подалъ государынѣ рапортъ, въ которомъ вывелъ, по „дѣйствительному исчисленію“, 297,500 р.—необходимыхъ на ежегодное содержаніе театровъ. Такой же рапортъ подавалъ и Завадовскій въ 1787 г., изъ котораго, между прочимъ, видно, что въ это время уже требовалось на содержаніе итальянской оперы—30,900 р., камерной музыки—29,476 р., и втораго (т. е. бальнаго) оркестра 12,170 руб.

Храповицкій и Соймоновъ управляли театрами три года и нетолько ничего не сдѣлали къ улучшенію театральнаго хозяйства, но еще больше его запутали. Довольно сказать, что они ни разу не подали отчета по своему вѣдомству, хоть императрица настоятельно этого требовала. Въ указѣ 1789 г. прямо предписывалось, чтобъ „всякое распредѣленіе“ суммъ по театральному вѣдомству совершалось не иначе, какъ по „высочайшему утвержденію“. Екатерина, хвалившаяся передъ Сегюремъ, что она всегда знаетъ заранѣе, что издерживаетъ на содержаніе двора и не допускаетъ сверхсмѣтныхъ издержекъ, никакъ не могла примириться съ безпорядочностью театральнаго хозяйства и его неоплатными долгами. Это дѣло настолько раздражало ее, что Храповицкій чрезъ него, отчасти, впалъ въ немилость. Любопытно прослѣдить его отношенія по этому дѣлу къ государынѣ, какъ онъ записывалъ ихъ последовательно въ своемъ „Дневникѣ“.

„Въ вечеру поздно, пишетъ онъ отъ 6 Февраля 1789 г., прислали записку (рѣчь идетъ объ императрицѣ): почему девятый мѣсяцъ актерамъ не даютъ жалованья?“ На другой день, при личной встрѣчѣ, государыня требовала „изъясненія“ о томъ же дѣлѣ. „Я, пишетъ Храповицкій, пропозировалъ себя и Соймонова“ и, хотя это было принято, по его словамъ „благосклонно“; но на другой день государыня возобновила о томъ же дѣлѣ разговоръ и „съ неудовольствіемъ изъяснилась“ на счетъ займа для погашенія театральныхъ долговъ. 16-го Февраля шла въ эрмитажномъ театрѣ русская опера „Иванъ Царевичъ“ и шла „очень худо“. Артисты „мѣшались и пропустили“ цѣлый дуэтъ. Храповицкій, какъ директоръ театра, ждалъ за это заслуженнаго нагоняя, „однако,—успокоился онъ,—о семъ ничего не было говорено“. „За то на другой день, нѣсколько разъ призывая, гнѣвались“, и все изъ за театральныхъ счетовъ. 19-го Февраля опять читаемъ въ „Дневникѣ“: „Гнѣвъ

за театры. Не хотятъ ассигновать годовой суммы; стоя на колѣняхъ, просилъ увольненія" (отъ директорства)... Просьба эта вѣроятно была вполнѣ искренняя, потому что у Храповицкаго въ то время, по его статсъ-секретарской службѣ, было очень много работы, а завѣдываніе театрами ничего, кромѣ непріятностей, не обѣщало. Въ концѣ февраля, императрица рѣшилась, наконецъ, назначить 200 т. на погашеніе театральныхъ долговъ; но „съ повелѣніемъ сдѣлать разборъ и всѣхъ лишнихъ (изъ труппы) отпустить". Въ апрѣлѣ того же года Храповицкій и Соймоновъ подали докладъ о труппѣ французской, итальянской и балетной. Читая его, государыня дѣлала объ артистахъ устныя замѣчанія: эти-де „стары" очень, тѣ предорогіе, и затѣмъ рѣшила: „итальянской буфѣ не быть, балетную труппу убавить, оставя Пика и Росси и еще одну пару, ибо двухъ паръ-де довольно за глаза"...

Въ это время Екатерина занималась на досугахъ сочиненіемъ русскихъ оперъ и Храповицкій принималъ весьма дѣятельное участіе по сочиненію къ нимъ стиховъ и по постановкѣ ихъ на сцену. Въ этомъ дѣлѣ ловкій царедворецъ умѣлъ угодить государынѣ и часто удостоивался за свои услуги благодарности и допущенія „къ ручкѣ"; но вскорѣ надъ директорами стряслась неожиданно бѣда, и—съ той стороны, откуда ее менѣе всего можно было ожидать.

Въ тогдашней русской оперной труппѣ была молодая, талантливая и красивая пѣвица Уранова, называвшаяся современными театралами просто Лизой и даже Лизкой. Это характеризуетъ, въ какомъ презрѣніи было въ то время званіе артиста въ глазахъ даже образованныхъ людей. Лиза пользовалась огромнымъ успѣхомъ, какъ пѣвица. Къ ней очень благоволила сама императрица. Въ „Дневникѣ" Храповицкаго записано, что государыня не разъ хвалила Лизу, когда она являлась на эрмитажной сценѣ. Тамъ же, подъ 30 февраля 1790 г., находимъ слѣдующій интересный „разговоръ о Лизѣ": „Pourquoi les empêcher de se marier"? спрашивала императрица, разумѣя бракъ Лизы съ актеромъ Сандуновымъ, бракъ, которому въ то время встрѣчались велія препоны по тайной интригѣ того же самого Храповицкаго, какъ увидимъ ниже, и о чемъ еще не знала тогда Екатерина. Государыня во время этого „разговора" пожаловала Лизѣ перстень въ 300 рублей и приказала Храповицкому, при отдачѣ его, сказать, „что вчерась

пѣла (Лиза) о мужѣ, то бы иному, кромѣ жениха, перстня не отдавала“.

Спустя годъ послѣ этого, на сценѣ городскаго театра произошелъ необычайный скандалъ. Сандуновъ, какъ записано у Храповицкаго, дерзнулъ въ свой бенефисъ со сцены „говорить рацею на счетъ дирекціи“... Въ рацеѣ этой былъ высказанъ весьма рѣзкій намекъ на преслѣдованіе Лизы со стороны сластолюбиваго вельможи (гр. Безбородко), при содѣйствіи отцовъ начальниковъ злополучной артистки, препятствовавшихъ ей выйти замужъ по любви за Сандунова.

Государыня, узнавъ о скандалѣ, приказала „у Сандунова, чрезъ полицію, взять рацею, имъ говоренную“, а на другой день Храповицкій записалъ въ своемъ „Дневникѣ“ объ этомъ щекотливомъ дѣлѣ слѣдующія прискорбныя строки: „Гнѣвъ за Сандунова (гнѣвъ, конечно, государыни на дирекцію). Voilà ce que fait l'injustice“! воскликнула она въ справедливомъ негодованіи. „Я изъяснилъ, разсказываетъ Храповицкій, что онъ (Сандуновъ) жилъ съ актрисою Михайловой, сдѣлалъ брюхо Христинѣ Логиновой и, слюбясь съ матерью Лизы, хотѣлъ, подъ видомъ женитьбы, выманить ее изъ школы“. Разоблаченіе это, плохо рекомендующее автора, было, по его сознанію, „принято сухо“ и государыня велѣла гр. Брюсу (тогдашнему петербургскому генералъ-губернатору) „оставить это дѣло comme non avenue“. „Рацея“ для Сандунова прошла, значитъ, безнаказанно; но она сильно поколебала уваженіе Екатерины къ статсъ-секретарю, который явно содѣйствовалъ тутъ грязнымъ поползновеніямъ „втораго Сарданапала“. Въ довершеніе его бѣды, спустя нѣсколько дней, въ эрмитажѣ, послѣ представленія оперы „Федулъ“, „Лизка“ имѣла смѣлость подать жалобу государынѣ на сценѣ. Павъ на колѣни и обращаясь къ Екатеринѣ съ просьбой въ рукахъ, „Лизка“ продекламировала:

«Милосерда королева!
Не имѣй на насъ ты гнѣва,
Что тревожимъ твой покой;
Жалобу тебѣ приносимъ,
И усердно, слезно просимъ;
Насъ обидѣлъ баринъ злой».

Это ужъ окончательно взорвало императрицу. „Въ тотъ же вечеръ, разсказываетъ Храповицкій, прислана записка къ Трощин-

скому, чтобъ заготовить указъ для увольненія насъ отъ управленія театрами", а на другой день утромъ государыня, чуть встала съ постели, тотчасъ же подписала указъ и назначила директоромъ театровъ князя Н. Б. Юсупова. Спустя два дня, подъ 14 марта 1791 г., у Храповицкаго коротко записано: „Въ малой придворной церкви вѣнчали Лизку и Сандунова... *)

Но на этомъ непріятности по театральнымъ дѣламъ не кончились для Храповицкаго и Соймонова. Князь Юсуповъ требовалъ отъ нихъ подробнаго отчета и жаловался государынѣ, что они запустили театральное хозяйство и надѣлали много долговъ. Храповицкаго позвали къ „изъясненію" и, хотя государыня говорила съ нимъ въ этотъ разъ „безъ гнѣва", однако, выслушавъ его, воскликнула: „Вотъ шашни!..." Храповицкій просилъ денегъ на уплату театральныхъ долговъ; но ему не дали, а, къ довершенію его конфуза, вручили деньги кн. Юсупову.

Юсуповъ, богачъ, любитель и знатокъ искусства, принялся за театральное дѣло энергически. Надо замѣтить, что въ послѣдней половинѣ XVIII столѣтія семейство князей Юсуповыхъ, несмотря на то, что ихъ въ то время еще пикировали татарскимъ происхожденіемъ, вообще, выдавалось своей любовью къ музыкѣ, театру и другимъ изящнымъ искусствамъ. Отецъ князя Николая Борисовича, Борисъ Григорьевичъ, будучи главнокомандующимъ въ Петербургѣ при Елизаветѣ Петровнѣ, первый завелъ тамъ „для собственнаго удовольствія и развлеченія сановниковъ" театральныя представленія, исполнявшіяся кадетами шляхетскаго корпуса. Когда же государыня возвратилась изъ Москвы, то представленія перенесены были въ императорскій дворецъ. [214]) Это было начало русскаго драматическаго театра въ Петербургѣ... Въ домѣ князей Юсуповыхъ, кромѣ того, былъ свой постоянный домашній театръ,

---

*) «Дневникъ», 358. Объ этой романической исторіи Храповицкій не распространяется; даже не выясняетъ, какое принималъ въ ней участіе гр. Безбородко, отдѣлываясь только темными намеками. Роль Лизы, кажется, была здѣсь совершенно безупречна; но странно, что Грибовскій, намѣстникъ Храповицкаго по статсъ-секретарской должности и, слѣдственно, хорошо знавшій всю эту исторію, говоря въ своихъ «Запискахъ» (стр. 13) о гр. Безбородко, пишетъ; «когда извѣстная актриса Сандунова отъ него *отстала* и вышла замужъ, то онъ взялъ *на ея мѣсто* танцовщицу Ленушку, отъ которой имѣлъ дочь...» Это уже прямое обвиненіе и, увы, неопровергнутое!

на которомъ одно время подвизалась даже итальянская опера-буффъ, содержавшаяся на княжескій счетъ и доставлявшая удовольствіе всему двору.

Князь Николай Борисовичъ, въ качествѣ директора театровъ, былъ какъ нельзя болѣе на своемъ мѣстѣ. Онъ любилъ театръ, „любилъ, по выраженію его біографа, ученыхъ и художниковъ и даже въ старости приносилъ дань удивленія прекрасному полу...“ Несмотря, однако, на такую слабость къ прекрасному полу, онъ умѣлъ быть строгимъ съ подчиненными ему артистками, когда это было нужно. Араповъ разсказываетъ, что когда однажды какая-то пѣвица итальянской оперы, по капризу, сказалась больной, то Юсуповъ приказалъ, подъ видомъ участія къ ней, не выпускать ее изъ дому и къ ней никого не впускать, кромѣ врача. Этотъ деликатный арестъ такъ напугалъ своенравную артистку, что мнимую болѣзнь у нея какъ рукой сняло... [215])

Къ сожалѣнію, кн. Юсуповъ былъ недолго директоромъ театровъ и поэтому не успѣлъ сдѣлать всего того, что́ отъ него можно было ожидать. Его управленіе продолжалось съ 1791 по 1799 годъ.

VIII.

Художественный дилетантизмъ екатерининскаго общества.—Страсть Петра III къ скрипкѣ.—«Русская» роговая музыка.—Свѣтскіе любители сцены. — Музыкальныя знаменитости изъ beau monde'а.

Огромное вліяніе французской литературы XVIII столѣтія на образованное общество того времени выразилось прежде всего въ развитіи литературно-художественнаго дилеттантизма. Все, что только умѣло держать въ рукахъ перо и было знакомо сколько нибудь съ модными писателями, бросилось кропать чувствительные вирши, идилліи, новеллы, трагедіи и т. п., всенепремѣнно на фран-

цузскомъ языкѣ. Недавно въ „Рус. Архивѣ“ какой-то архаическій собиратель старыхъ анекдотовъ пресерьезно выразилъ сожалѣніе, отчего у насъ до сихъ поръ никому не пришло въ голову собрать и напечатать французскіе стихи русскихъ „диллетанте“, подъ названіемъ: „Французская муза въ Россіи“? Конечно, на это потребовалось бы нѣсколько томовъ, потому что такихъ „диллетанте“ въ старину у насъ было пропасть; но за то это былъ-бы единственный въ своемъ родѣ памятникъ „французско - нижегородскаго“ творчества!...

Точно также, благодаря вліянію той-же французской литературы и образованія, все, что причисляло себя къ интеллигенціи и имѣло на то средства, бросилось учиться и покровительствовать искусствамъ.

Фридрихъ Великій, будучи еще принцемъ, чуть-ли не изъ-за пристрастія къ флейтѣ главнымъ образомъ разсорился съ своимъ суровымъ отцомъ, называвшимъ этотъ романтическій инструментъ „глупымъ парижскимъ свисткомъ“... Страстный поклонникъ Фридриха, императоръ Петръ III не менѣе страстнымъ былъ любителемъ скрипки. Прежде всего, онъ имѣлъ прекрасную коллекцію скрипокъ и постоянно увеличивалъ ея. Если ему представлялся случай пріобрѣсть какую нибудь рѣдкую, дорогую скрипку, кремонскую, Амати, Страдиваріуса и т. п., то онъ до тѣхъ поръ не успокоивался, пока не дѣлался ея обладателемъ, какихъ-бы это издержекъ ни стоило. Насколько Петръ III любилъ скрипку, какъ кунстштюкъ, настолько-же онъ любилъ играть на ней, и игралъ, по словамъ Болотова, „довольно, хорошо и бѣгло“. Будучи еще великимъ княземъ, онъ содержалъ при своемъ дворѣ, не смотря на крайне ограниченныя средства, нѣсколько дорогихъ нѣмецкихъ и итальянскихъ артистовъ. Зимой онъ устраивалъ у себя еженедѣльно концерты, отъ 4 до 9 часовъ пополудни, и постоянно игралъ въ нихъ отъ начала до конца первую скрипку. Въ концертахъ этихъ принимали нерѣдко участіе и офицеры свиты великаго князя, умѣвшіе играть на какомъ нибудь инструментѣ, такъ что этотъ полулюбительскій оркестръ доходилъ иногда до сорока человѣкъ. [216])

По разсказамъ В. И. Лопухина и А. Т. Болотова, Петръ III, сдѣлавшись и императоромъ, не переставалъ съ прежнимъ усердіемъ игрывать на скрипкѣ вмѣстѣ съ музыкантами на придворныхъ куртагахъ. Вообще, государь этотъ питалъ великое пристра-

стіе къ музыкѣ и музыкантамъ. Незадолго до кончины, онъ задумывалъ выписать къ своему двору всѣхъ тогдашнихъ европейскихъ музыкальныхъ знаменитостей, чего-бы это не стоило. Живя въ Оранiенбаумѣ, онъ, какъ-то, вздумалъ учить музыкѣ дѣтей придворныхъ садовниковъ; его стараніемъ тамъ была устроена музыкальная школа, изъ которой впослѣдствіи вышло нѣсколько замѣчательныхъ артистовъ и, между прочими, Василій и Димитрій Каратыгины. [217])

Такого-же рода художественнымъ диллетантизмомъ и покровительствомъ искусствамъ отличались и екатерининскіе „орлы". Извѣстный уже намъ, по своей женолюбивой слабости къ итальянскимъ артисткамъ, страшно корыстолюбивый и расточительный гр. Безбородко, питалъ не меньшую пассію къ предметамъ живописи, скульптуры и пр. Онъ истратилъ многія сотни тысячъ руб. на пріобрѣтеніе дорогихъ картинъ, статуй и всякихъ художественныхъ рѣдкостей, хотя не зналъ въ нихъ толку. По словамъ Растопчина, Безбородко готовъ былъ „промѣнять всю Россію на какой нибудь брилліантъ". Такой-же любовью къ брилліантамъ и такой-же расточительной художественной похотью отличался другой екатерининскій „орелъ"—князь Потемкинъ, имѣвшій, какъ мы видѣли, весьма разнообразные и прихотливые вкусы.

Потемкинъ, въ своихъ военныхъ походахъ по новороссійскимъ степямъ, возилъ съ собою чуть не цѣлую итальянскую оперу, имѣлъ „походнаго" композитора—европейскую знаменитость Сарти, великолѣпный оркестръ и огромную капеллу церковныхъ пѣвчихъ...

Впрочемъ, тогда каждый почти вельможа имѣлъ свою домовую музыку, а нерѣдко и театръ. Изысканность художественнаго вкуса въ этомъ отношеніи выразилась, между прочимъ, въ изобрѣтеніи особаго, нигдѣ неслыханнаго дотолѣ рода музыки. Это была, очень любимая въ то время и модная, *роговая музыка*, производившая на иностранцевъ впечатлѣніе совершенно чего-то новаго и удивительнаго.

„Въ душный лѣтній вечеръ сижу я за своимъ письменнымъ столомъ, разсказываетъ А. Л. Шлецеръ, и слышу: вотъ ѣдетъ Григорій Орловъ на яхтѣ внизъ по Невѣ. За нимъ вереница придворныхъ шлюпокъ.... впереди лодка съ сорока приблизительно молодцами, производящими *музыку, какой я въ жизни не слышалъ*, а я воображалъ, что знаю всѣ музыкальные инструменты образованной Европы.

Казалось, какъ будто играли на нѣсколькихъ большихъ церковныхъ органахъ съ закрытыми трубами въ двухъ низшихъ октавахъ и, вслѣдствіе отдаленности, звукъ казался переливающимся и заглушеннымъ. Это было также ново для слуха, какъ изобрѣтенная впослѣдствіи гармоника". [218])

Извѣстная Виже-Лебренъ, услышавшая роговую музыку тоже въ первый разъ въ Петербургѣ, на обѣдѣ у гр. Строганова, была не менѣе поражена ею. При ней, оркестръ Строганова исполнилъ, между прочимъ, увертюру къ „Ифигеніи". Исполненіе было превосходное.

„Меня крайне удивило, пишетъ Виже-Лебренъ, что каждый музыкантъ здѣсь издаетъ лишь по одному звуку. Я никакъ не могла понять, какъ всѣ эти отдѣльные звуки могли сливаться въ одно чудное цѣлое и откуда бралась выразительность при столь машинальномъ исполненіи". [219])

Этотъ оригинальный родъ музыки былъ изобрѣтенъ чехомъ Марешемъ, капельмейстеромъ придворнаго оркестра при Елизаветѣ Петровнѣ. Въ 1757 г., онъ, по желанію и съ содѣйствіемъ оберъ-егермейстера Нарышкина, занялся оркестровкой его хора охотничьихъ роговъ и довелъ его до замѣчательнаго усовершенствованія. Музыка такого рода называлась, обыкновенно, *русской*—полевой или охотничьей. Оркестръ состоялъ изъ 40, 50-ти музыкантовъ, у каждаго изъ нихъ рогъ имѣлъ особый тонъ, и только этотъ единственный звукъ могъ извлечь играющій, а потому каждый изъ нихъ считалъ только такты, когда ему приходилось сдѣлать паузу. „И не смотря на это, говоритъ очевидецъ, слышны были тріоли, трели въ цѣлыхъ симфоніяхъ, съ аллегро, андантe и престо".

Не только люди, не посвященные въ музыку, но даже композиторы и капельмейстеры, пріѣзжавшіе въ Петербургъ, чрезвычайно удивлялись оркестру Нарышкина и сочиняли для него особыя пьесы. Графъ Сегюръ, слышавшій разъ игру подобнаго же оркестра, тоже называетъ ее „необыкновенной". Сегюръ слышалъ его у Потемкина, который въ то время пріобрѣлъ такой же замѣчательный оркестръ, состоявшій изъ 50 человѣкъ рожечниковъ, у фельдмаршала Разумовскаго, за 40,000 руб. Понятно, что всѣ музыканты здѣсь были крѣпостные...

Этого мало: извѣстный Массонъ справедливо замѣтилъ, что подобная музыка „могла быть организована только въ такой странѣ,

гдѣ существуетъ рабство"—настолько участіе въ ней превращало человѣка въ машину, слѣпо повинующуюся мановенію капельмейстера. Можно представить себѣ, какую суровую школу проходилъ здѣсь каждый музыкантъ прежде, чѣмъ достигнуть совершенства.

Не довольствуясь покровительствомъ и любовью къ искусствамъ, свѣтская интеллигенція стала утруждать собственныя благородныя головы и руки диллетантскимъ изученіемъ искусствъ. И это мало по малу вошло въ моду настолько, что и самыя высокопоставленныя особы не брезгали пилить смычками, дуть въ флейты, фигурировать на сценѣ и пачкаться въ краскахъ надъ полотномъ.

Подобно Петру III, упражнявшемуся въ скрипичной игрѣ, Екатерина II, отдавая дань модѣ и вліянію французскихъ писателей, занималась, съ помощью своихъ секретарей, сочиненіемъ комедій, драмъ и оперъ (т. е. оперныхъ либретто) на русскомъ и французскомъ языкахъ. Къ ея операмъ придворные композиторы сочиняли партитуры и потомъ онѣ ставились на сценѣ въ эрмитажѣ и въ Каменномъ театрѣ.

Иниціатива императрицы, естественно, должна была послужить побудительнымъ толчкомъ для артистическаго диллентантизма окружающаго ее высшаго общества. Признававшееся, по аристократическому кодексу, предосудительнымъ для благородныхъ людей участіе въ „позорищахъ", заодно съ комедіантами, дѣлается почти обязательнымъ для свѣтскихъ дамъ и кавалеровъ.

„Не противно-ль нѣкоторыхъ особъ состоянію и характеру писать комедіи? Пристойно-ль честныхъ людей дѣтямъ быть комедіантами?" спрашивается въ одномъ современномъ журналѣ, и—вопросы эти рѣшаются въ положительномъ смыслѣ. Даже болѣе—хуленіе за участіе въ такихъ художествахъ признается знакомъ „невѣжества или ненависти".

„Какъ скоро правительство, аргументируетъ свою мысль журналъ, позволеннымъ объявитъ порядочнымъ людямъ играть комедіи, никто безчестнымъ дѣломъ не сочтетъ быть комедіантомъ".

Свой либерализмъ въ этомъ отношеніи журналъ доводитъ до удивительной, даже для нашихъ дней, смѣлости — проповѣдывать разрѣшеніе духовенству входъ въ театры! Если говоритъ онъ, „духовенство, согласяся между собою, станетъ ходить въ театръ, конечно, оное отъ того почтенія своего не потеряетъ".

Затѣмъ, что касается писанія комедій, то, по мнѣнію автора, это—„дѣло *каждаго* веселаго и умнаго человѣка". [220])

Таковы были, несомнѣнно, господствовавшіе въ то время взгляды на данный предметъ, вслѣдствіе чего великосвѣтскіе баре настолько пристрастились къ сценическому искусству и къ музыкѣ, что не шокировались собственными персонами выступать передъ публикой въ роли лицедѣевъ и артистовъ. „Тогда въ большомъ обыкновеніи были спектакли изъ лицъ высшаго общества", разсказываетъ графъ Е. Ѳ. Комаровскій въ своихъ запискахъ.

Подобные спектакли часто давались при дворѣ. Начало ихъ относится еще ко временамъ Петра В. Они нерѣдко бывали при Елизаветѣ Петровнѣ, какъ это можно заключить по сохранившимся афишамъ того времени, испещреннымъ именами графовъ и князей. Такъ, въ 1773 г., была разыграна на „ѳеатрѣ" въ зимнемъ дворцѣ „придворными дамами и кавалерами" старинная русская быль, въ которой участвовали, между прочими: графини Воронцова, Брюсъ, графъ Апраксинъ, Шепелевъ и проч.

При Екатеринѣ, въ этихъ любительскихъ спектакляхъ принималъ нерѣдко участіе даже великій князь цесаревичъ. По извѣстію Штелина, Павелъ Петровичъ въ 1764 г. танцовалъ въ „аллегорическомъ" балетѣ „Галатея и Ацисъ", въ роли „брачнаго бога Гимена", и своими „искусными и благородными танцами удивилъ всѣхъ зрителей". Это повторялось не разъ.

Любительскіе спектакли бывали разнообразные: драматическіе, оперные и балетные. Играли на русскомъ, французскомъ и итальянскомъ языкахъ. Притомъ, обыкновенно, оркестръ на такихъ спектакляхъ составлялся тоже изъ благородныхъ" музыкантовъ.

До чего доходила пассія къ сценѣ у тогдашнихъ свѣтскихъ любителей—покажетъ слѣдующій случай.

По разсказу Комаровскаго, „посолъ римскаго императора, графъ Кобенцель, извѣстный своей любезностью, былъ изъ числа обожателей княгини Долгорукой; онъ имѣлъ прекрасный талантъ къ театру и часто они играли вмѣстѣ; однажды они представляли итальянскую оперу „La Serva-padrone" превосходно". [221]) „Любезный" посолъ такъ увлекался служеніемъ искусству, что разъ, воротившись страшно утомленнымъ изъ театра домой, легъ въ постель не раздѣвшись. Вдругъ, ночью является императорскій курьеръ съ важными депешами; посла будятъ и онъ выходитъ къ курьеру въ

театральномъ костюмѣ, нарумяненный, съ насурмленными бровями.

— Это не посолъ, а какой-то шутъ! сказалъ курьеръ и попятился было вонъ изъ комнаты..."

По словамъ графа Комаровскаго, между тогдашними великосвѣтскими любительницами сцены, ревность къ искусству и къ артистической славѣ порождала зависть и соперничество. Онѣ вербовали себѣ партіи поклонниковъ, старавшихся превозносить свои кумиры и ронять кумиры „чужаго прихода". Особенно много имѣла соперницъ вышеупомянутая княгиня К. Ѳ. Долгорукая, великосвѣтская львица, которую удостоивалъ своимъ ухаживаньемъ даже „великолѣпный" князь Таврическій. Завидуя ея сценическимъ успѣхамъ, графиня Головкина собрала свою любительскую труппу, въ которой были, между прочими, графъ П. А. Шуваловъ, дѣвица Коннoръ и многіе другіе представители знати. Театръ былъ поставленъ въ домѣ баронесы Строгановой, играли французскія комедіи; но наша главная актриса", т. е. графиня Головкина, говоритъ очевидецъ, „не имѣла большаго успѣха, и тѣмъ кончилось ея соперничество съ Долгорукою"... [222]) Великосвѣтскіе меломаны не гнушались иногда играть и пѣть вмѣстѣ и съ наемными артистами по профессіи.

Такимъ образомъ, та-же самая княгиня Долгорукая и другіе великосвѣтскіе любители, по разсказу Виже-Лебренъ, играли нерѣдко, вмѣстѣ съ итальянскими придворными пѣвцами, въ операхъ на домашнихъ сценахъ. Чаще всего княгиня пѣла съ извѣстнымъ уже намъ Мандини, кружившимъ головы петербургскимъ дамамъ своей красотою, превосходнымъ голосомъ и искусной игрою. Впрочемъ, передъ этимъ, Мандини успѣлъ, по свидѣтельству того-же автора, „обворожить собою Италію и Францію".

Нѣсколько ранѣе описываемаго времени молодой князь Репнинъ состязался на флейтѣ съ придворнымъ виртуозомъ и его игра ставилась знатоками выше. Одновременно съ нимъ славилась, какъ пѣвица и музыкантша, княжна Кантемиръ, основательно знавшая теорію музыки и отлично игравшая на клавесинѣ. Притомъ, она нерѣдко пѣвала въ обществѣ итальянскіе дуэты съ славившимся тогда опернымъ пѣвцомъ Марижи. Сподвижница Екатерины II, талантливая и живая княгиня Дашкова, тоже была, если вѣрить ея поклонникамъ, превосходной музыкантшей, поэтессой, пѣвицей и даже композиторшей. Вотъ, напр., въ какихъ выраженіяхъ вос-

хвалялъ таланты княгини извѣстный Дидро, бывшій съ нею въ дружеской перепискѣ:

„Кстати милостивая государыня, писалъ онъ ей, вы пишете стихи, я также могу писать ихъ; но ваши всегда прелестны, а мои рѣдко. Вы можете пѣть ихъ, и ваша голосовая музыка всегда нѣжна, разнообразна, плѣнительна и, смѣю сказать, сладострастна (sic!). Что касается до меня, то я только могу чувствовать всю прелесть ея, но не больше того. Какъ вы счастливы, княгиня, съ своей вдохновенной любовью къ музыкѣ!“.. [223])

Надо замѣтить, что Дидро писалъ это въ 1774 г., когда ему было слишкомъ шестьдесятъ лѣтъ, а княгинѣ Дашковой за тридцать... Насколько въ этомъ опміамѣ философа музыкальнымъ талантамъ княгини было правды—рѣшить трудно.

Такъ или иначе, но несомнѣнно, что въ описываемую эпоху музыка вошла въ кругъ образованія великосвѣтскихъ людей, особенно дамъ. Подобно тому, какъ и теперь, для успѣха въ свѣтѣ молодые вельможи и дѣвицы начали учиться итальянскому пѣнію и игрѣ на разныхъ инструментахъ. Нѣкоторые дома вельможъ пользовались особенной славой въ этомъ отношеніи. Такъ, дома Строгановыхъ, князей Бѣлосельскихъ, Щербатовыхъ, Нарышкиныхъ и многихъ друг. были извѣстны въ то время по своей любви къ музыкѣ. У нихъ были свои оркестры изъ крѣпостныхъ, и сами господа, по мѣрѣ талантовъ и искусства, подвизались на разныхъ инструментахъ...

Художественный диллетантизмъ екатерининскаго высшаго общества имѣлъ, несомнѣнно, ту хорошую сторону, что, въ большей или меньшей степени, способствовалъ развитію отечественныхъ художествъ. Такимъ образамъ, благодаря литературному диллетантизму самой Екатерины, послужившему поощрительнымъ примѣромъ для современныхъ ей талантовъ, русская комедія и русская опера получаютъ въ ея дни прочное право гражданства и достигаютъ, сравнительно, значительной степени процвѣтанія, въ качественномъ и количественномъ отношеніяхъ...

IX.

Начало русской оперы и ея первоначальный характеръ.—«Цефалъ и Прокрисъ», опера Сумарокова и Арайи. — Русскія оперы елизаветинскихъ временъ. — Первые русскіе оперные пѣвцы.

Покойный Сѣровъ, собиравшійся писать исторію русской музыки и такъ много сдѣлавшій для нея своими критическими трудами, говоря о сущности нашей оперы вообще, высказалъ такой взглядъ: „Опера въ Россіи, писалъ онъ, дѣло чисто прививное, наносное, пришло къ намъ изъ Европы готовымъ, со всѣми своими красотами и со всѣми нелѣпицами“. [224]) Точность этой характеристики лучше всего повѣряется исторіей происхожденія русской оперы и ея первоначальными опытами въ прошломъ столѣтіи.

Уже первая мысль русской оперы была продуктомъ простаго, безхитростнаго подражанія. Когда у насъ стали появляться итальянцы и ознакомили петербургское общество съ богатствами европейской оперной музыки, естественно было возникнуть мысли въ средѣ нашихъ „любителей художествъ“ перенять этотъ родъ искусства и завести свою собственную „россійскую“ оперу. Это казалось тѣмъ легче, что тогда у насъ были уже „учреждены“, такимъ же порядкомъ и съ полнѣйшимъ, повидимому, успѣхомъ: русская поэзія, русская трагедія, русская комедія и проч. „Великая и обильная“ земля наша народила уже тогда цѣлую плеяду россійскихъ Корнелей, Расиновъ, Мармонтелей, Мольеровъ и т. д. Рецептъ насажденія всѣхъ родовъ поэзіи и искусства тоже былъ найденъ и не требовалъ для своего осуществленія ни особенной мудрости, ни особенныхъ усилій: предпріимчивые отечественные таланты брали изчужа готовые образцы, формы и содержаніе, и утилизировали ихъ на русской почвѣ, „ничто же сумняшеся“.

Такимъ именно путемъ началась у насъ и русская опера. Разсказываютъ, что первая мысль „сочинить“ русскую оперу пришла въ голову одному пѣвчему изъ капеллы графа Разумовскаго, Гаврилѣ Марцинкевичу. Марцинкевичъ былъ изъ числа первыхъ русскихъ артистовъ (преимущественно малороссіянъ), которые въ прошломъ вѣкѣ получили музыкальное образованіе въ Италіи и вообще за-

границей, на казенный счетъ, благодаря, главнымъ образомъ, вліянію государыни, и какъ-то подалъ мысль сочинить и поставить русскую оперу. Мысль эта была принята благосклонно и тотчасъ-же поручили написать для предполагаемой оперы: Сумарокову — либретто, а композитору Арайѣ музыку. И тотъ и другой взялись за дѣло горячо, причемъ партитура писалась соотвѣтственно либретто, а не наоборотъ, какъ это дѣлается теперь. Въ 1755 г. на масляницѣ произведеніе это, подъ названіемъ „Цефалъ и Прокрисъ", было уже поставлено на придворной сценѣ и прошло „весьма удачно". Содержаніе этой оперы было взято изъ греческой мифологіи. Она состояла изъ трехъ актовъ. Главныя партіи исполняли Марцинкевичъ, или, какъ его тогда кликали, „Гаврилушка", и 14-ти лѣтняя пѣвица Бѣлоградская, дочь придворнаго музыканта. Остальныя роли были исполнены тоже исключительно русскими артистами: Степаномъ Рашевскимъ, Николаемъ Клутаревымъ, Степаномъ Евстафьевымъ и Иваномъ Татищевымъ *). Хоры пѣли придворные пѣвчіе. Императрица осталась очень довольна и оперой и ея исполнителями, въ знакъ чего подарила Арайѣ соболью шубу и 100 червонцевъ, а русскимъ артистамъ сукна на платье. [225])

Понятно, что въ этой „русской" оперѣ не было въ сущности ничего русскаго, исключая языка, какъ это можно сказать и о большинствѣ сочиненій Сумарокова, Хераскова и современныхъ имъ „піитовъ"—подражателей; но въ данномъ случаѣ хорошо было уже то, что по крайней мѣрѣ русскій элементъ получалъ право гражданства въ области оперы.

Впрочемъ, строго говоря, начало русской оперы слѣдуетъ отнести къ гораздо болѣе ранней эпохѣ. Уже въ XVII в., одновременно съ литературными заимствованіями изъ Кіева, въ Москвѣ начинаются представленія переводныхъ съ польскаго мистерій, въ исполненіи которыхъ вокальный элементъ игралъ видную роль. Впослѣдствіи, при Петрѣ В., сочинялись и ставились небольшія интермедіи и шуточныя пьески, которыя, еще съ меньшей натяжкой, можно считать первыми попытками народнаго опернаго искусства. Такъ, въ погодинскомъ собраніи публичной библіотеки находится, между

*) По другимъ свѣдѣніямъ, опера «Цефалъ и Прокрисъ» была поставлена въ 1756 г. и въ исполненіи ея, хотя участвовалъ *Гаврила*—только не Марцинкевичъ, а *Сьчкаревъ;* также—не *Рашевскій*, а *Рожевскій*. (См. «Ист. оч. рус. оперы, Моркова, 157).

прочимъ, театральное представленіе: „Похвалы наукамъ". Эти „похвалы" были произнесены публично, съ пѣніемъ и игрою на органѣ, въ присутствіи царя. Представленіе происходило въ словесно-латинской академіи и исполнялось академическими школярами.

Позднѣе, при Елизаветѣ Петровнѣ, еще до постановки сумароковскаго „Цефала", на придворной сценѣ разыгрывались русскія драматическія пьесы „съ пѣніемъ и танцами". Такова была, напр., „старинная русская быль"—„Роза безъ шиповъ", поставленная въ 1743 г., въ которой были выведены нѣкоторыя историческія лица временъ Алексѣя Михайловича: самъ царь, бояринъ Артамонъ Сергѣевичъ Матвѣевъ, Наташа—дочь (?) Матвѣева... Содержаніе этой пьесы намъ неизвѣстно; но, судя по дѣйствующимъ лицамъ, здѣсь, вѣроятно, были воспроизведены любовь и сватовство Алексѣя Михайловича съ Натальей Кирилловной Нарышкиной...

Затѣмъ, сохранилось извѣстіе еще объ одной, поставленной въ 40-хъ годахъ на придворной сценѣ „комедіи *на музыкѣ* съ пѣніемъ и танцами", взятой „изъ древнихъ русскихъ сказокъ Аркадіемъ Ивановичемъ Колычевымъ". Это былъ: „Храбрый и смѣлый богатырь Сила Боберъ", въ которомъ были выведены, на ряду съ историческими лицами—княземъ Курбскимъ и бояриномъ Бобромъ, какіе-то неслыханные „богатыри" Силотѣлъ, Стѣнобой, Громобой и проч.

При Елизаветѣ-же Петровнѣ, съ развитіемъ русскаго театра, стала появляться и чисто бытовая русская опера. Въ одинъ годъ (1756-й) съ постановкой „Цефала и Прокриса", была дана въ головинскомъ „вольномъ театрѣ" (на Васильевскомъ о—вѣ) комическая двухъактная опера „въ русскихъ правахъ", подъ названіемъ: „Танюша или счастливая встрѣча", либретто И. А. Дмитревскаго, музыка Ф. Г. Волкова (послѣдній самъ и пѣлъ въ ней, въ роли помѣщика Старикова).

Одновременно съ оригинальными русскими „комедіями на музыкѣ", розыгрывались нерѣдко русскими артистами и переводныя оперы, притомъ, во времена, предшествовавшія еще царствованію Елизаветы. Такъ, есть свѣдѣнія, что въ 1736 году, „по указу ея величества", была переведена съ итальянскаго на русскій и играна „на новомъ императорскомъ театрѣ" русскими актерами трехъактная „драма на музыкѣ" подъ названіемъ: „Сила любви и ненависти". [226])

Подражательныя и переводныя оперы, исполнявшіяся русскими пѣвцами, особенно умножились въ театральномъ репертуарѣ екатерининскихъ временъ. Почти каждая сколько нибудь выдающаяся итальянская и французская опера переводилась на русскій языкъ. Соревнуя и подражая иностранцамъ, русскіе писатели въ то же время сочиняли во множествѣ разныя „слезныя", „увеселительныя" „музыкальныя драмы" на классическія темы, въ псевдоклассическомъ вкусѣ. Особенно плодовитъ былъ въ этомъ родѣ Сумароковъ, пустившійся „и въ плясъ и въ пѣніе ради царскихъ милостей", по выраженію его біографа. Въ 1759 г. онъ написалъ трехъактную оперу „Альцеста", музыку для которой сочинилъ композиторъ Раупахъ. Опера эта была „представлена нѣсколько разъ у двора ея императорскаго величества придворными пѣвчими"; въ ней главную роль исполнялъ, прославившійся впослѣдствіи, тогда еще двѣнадцатилѣтній, Д. Бортнянскій. Около того же времени Сумароковъ прославился „Прологомъ для торжествованія тезоименитства" государыни, подъ названіемъ: „Новые лавры" (музыка Раупаха и Старцера, балетъ Гильфердинга, „театральныя украшенія, изобрѣтенныя Валеріани", „махины" Бригонзи. Въ 1771 г. представленъ былъ на придворномъ театрѣ балетъ въ пяти частяхъ: „Прибѣжище добродѣтели", въ которомъ „стихотворство и расположеніе драмы" принадлежали перу Сумарокова, а музыка Раупаху, и т. д.

Оперы Сумарокова имѣли такой блестящій успѣхъ, въ особенности „Альцеста", что возбудили въ итальянцахъ, служившихъ при дворѣ, сильную зависть. [227]) Завидовали, они, конечно, нестолько поэту-автору либретто, сколько-композитору-нѣмцу Раупаху, писавшему музыку къ произведеніямъ Сумарокова. Вслѣдствіе этого соперничества, „не желая отстать въ царскихъ милостяхъ", Метастазіо и Арайя, одновременно съ постановкой оперы „Альцеста", написали и поставили большую оперу „Александръ въ Индіи", переведенную впослѣдствіи на русскій языкъ.

Съ легкой руки Сумарокова, считавшаго себя отцомъ русскаго театра, который, по его собственному выраженію, онъ основалъ „ради прославленія своего времени и своего имени", — русская опера окончательно утвердилась на тогдашней театральной сценѣ: Херасковъ, Майковъ, Нортовъ, М. Храповицкій, князь Хилковъ, Олсуфьевъ, Елагинъ, М. Поповъ и многіе другіе писатели того времени старательно „упражнялись" въ сочиненіяхъ и переводахъ

драматическихъ произведеній и либретто съ иностранныхъ языковъ и по иностранной колодкѣ. Тогдашній репертуаръ обогащали своими твореніями даже дамы. Авторъ „Драматическаго Словаря“, радуясь, что „прекрасный полъ не считалъ въ то время недостойнымъ себя трудиться для театра“, упоминаетъ имена: княжны Екатерины Меньшиковой, Пелагеи Вельяшевой „дѣвицы N. N., пребывающей въ одномъ изъ украинскихъ городовъ“, какой-то незнакомки, подписавшейся псевдонимомъ: „нѣкоторая благородная госпожа“, и другихъ.

Впрочемъ, творенія всѣхъ этихъ либреттистовъ обоего пола относятся уже къ позднѣйшему времени. Въ елизаветинское-же царствованіе, весь репертуаръ русской оперы исчерпывался нѣсколькими, исчисленными здѣсь, пьесами. Притомъ-же если большинство ихъ по содержанію было, въ сущности, очень далеко отъ духа русской народности, то еще дальше были онѣ отъ этого духа въ музыкальномъ отношеніи. Музыку писали для нихъ, за исключеніемъ Волкова, иностранные композиторы, „вовсе не знакомые съ характеромъ русской музыки, и весь оперный стиль заключался въ тѣсныхъ предѣлахъ итальянской рутины, жаждавшей только концертной виртуозности пѣвцовъ. Да и въ публикѣ тогда еще не было ни малѣйшаго требованія народнаго, мѣстнаго колорита музыки“. [228])

При Елизаветѣ и позднѣе, особой русской оперной труппы не было: была одна драматическая, исполнявшая и трагедіи, и комедіи и оперы (Спеціальный русскій оперный хоръ былъ учрежденъ только при Александрѣ I). Артисты русскіе получали въ елизаветинское время настолько скудное содержаніе, что завѣдывавшій ими Сумароковъ исходатайствовалъ разрѣшеніе давать въ головинскомъ театрѣ представленія за деньги съ тѣмъ, чтобы дѣлить сборъ между актерами и музыкантами поровну. *)

Изъ русскихъ пѣвцовъ, участвовавшихъ въ оперныхъ спектакляхъ, особенно славились при Елизаветѣ, кромѣ упомянутыхъ выше Бѣлоградской и Марцинкевича, Нарыковъ (Дмитревскій) и Сѣчкаревъ.

---

*) Въ этомъ театрѣ мѣста стоили: ложи 1-го яруса—6 р., 2-го—5 р.; кресла—2 р.; мѣста на скамейкахъ — 1 р.; въ амфитеатрѣ — 40 коп.; въ галлереѣ—20 коп.

Богато одаренный природой, Дмитревскій съ одинаковымъ успѣхомъ игралъ и драматическія роли и оперныя. Вмѣстѣ съ Сѣчкаревымъ, онъ пользовался особеннымъ благоволеніемъ императрицы, нерѣдко лично убиравшей его своими бриллiантами, когда ему приходилось играть женскія роли.

Сѣчкаревъ обладалъ замѣчательнымъ голосомъ и исполнялъ первыя партіи въ русскихъ операхъ. Онъ былъ баловнемъ публики. Разъ, на представленіи „Цефала и Прокрисъ", онъ опоздалъ нѣсколькими минутами выйти на сцену, не взирая на то, что въ театрѣ присутствовала императрица. Поднялась суматоха; ждали суровой расправы зазнавшемуся артисту; но Сѣчкаревъ, превзойдя самого себя на этотъ разъ въ игрѣ и пѣніи, преложилъ гнѣвъ государыни на милость.

— Слѣдовало-бы его оштрафовать, сказала она Сумарокову, по окончаніи спектакля; но поелику сегодняшняя его заслуга сугубо превышаетъ вину, то на этотъ разъ я его прощаю и, дабы впредь онъ не опаздывалъ, прикажите выдать ему въ презентъ отъ меня часы. [229])

X.

Русская народная опера въ связи съ русской комедіей временъ Екатерины II.—Реакція противъ французщины на словахъ и на дѣлѣ.—«Комическая опера» на русской почвѣ.—Передѣлки и «склоненія».—Оперная идеализація народа.

Первые зачатки оригинальной народной русской оперы въ прошломъ столѣтіи тѣсно совпадаютъ съ возникновеніемъ самобытной русской комедіи и находятся въ прямой отъ нея зависимости. Поэтому мы позволимъ себѣ предпослать здѣсь нѣсколько строкъ о судьбахъ собственно русской комедіи того времени.

Извѣстно, что наша комедія, сравнительно со всѣми другими

родами словесности, сдѣлала тогда блестящій шагъ впередъ на пути къ самостоятельности и художественному совершенству. Этимъ она была обязана сколько таланту такихъ писателей, какъ Фонъ-Визинъ, Капнистъ и друг., столько же и начинавшему пробуждаться въ обществѣ самосознанію и стремленію къ національности. Да наконецъ, комедія, по самой своей родовой сущности, и не могла имѣть своимъ предметомъ ничего другаго, какъ только жизнь дѣйствительную, съ ея мѣстными характеристическими интересами и нравами! Екатерининское общество, насмотрѣвшись французскихъ комедій, изображавшихъ чуждые для него лица и нравы, неизбѣжно должно было, въ силу преемственности, почувствовать охоту увидѣть на сценѣ самого себя и свою собственную жизнь. А чуть явилась подобная охота—почва для зарожденія самобытной національной комедіи была уже готова.

Возбужденію такой охоты много содѣйствовала и лучшая часть екатерининской журналистики. „Маркизъ на русскомъ ѳеатрѣ уши дёретъ, говоритъ одинъ изъ современныхъ той эпохѣ сатириковъ. Тетушка моя хочетъ видѣть (на сценѣ) то, что ее ежечасно окружаетъ и чѣмъ она привыкла забавляться; незнакомые же гости не столь забавны, какъ знакомые. Я нахожу, заключаетъ онъ, тетушкинъ вкусъ со здравымъ смысломъ схожій, а для того съ нею согласенъ“... [230]) Заморскій „маркизъ“ и потому еще былъ неумѣстенъ на русской сценѣ, съ точки зрѣнія тогдашней критики, что „многіе зрители отъ комедіи въ чужихъ нравахъ не получаютъ никакого направленія: они мыслятъ, что не ихъ, а чужестранцевъ осмѣиваютъ“... Сама Екатерина, посылая Вольтеру свои комедіи и сознаваясь предъ нимъ въ ихъ недостаткахъ, ставила, однако, въ достоинство имъ то, что онѣ „взяты изъ природы“, что „мораль автора чиста и ему хорошо извѣстенъ народъ“. [231])

Дидактическія цѣли, преслѣдовавшіяся тогдашней комедіей, шли на ряду съ національными стремленіями. Лучшіе передовые люди стали требовать отъ отечественнаго театра — „говорить русскимъ о русскихъ, а не представлять имъ умоначертаній чужестранныхъ, коихъ они не знаютъ“. Извѣстный критикъ того времени и первый поборникъ русскаго направленія, Владиміръ Лукинъ, настойчиво преслѣдуетъ въѣвшуюся въ русскую жизнь и литературу французщину, и за нимъ слѣдуетъ цѣлый рядъ новаторовъ въ томъ же родѣ, начиная съ Фонъ-Визина. Одинъ изъ нихъ, Плавильщиковъ,

дошелъ даже до такого отрицанія иноземщины, съ одной стороны, и съ другой — восхваленія „небывалыхъ достоинствъ“ отечественнаго, что желалъ совсѣмъ изгнать съ русской сцены Корнеля, Расина, Вольтера и другихъ иностранныхъ драматурговъ. „Такого самовластія, восклицаетъ одинъ изъ возмущенныхъ противниковъ Плавильщикова, чтобъ запрещать чужимъ героямъ нравиться на нашей сценѣ, когда мы еще не имѣемъ ни сочинителей трагическихъ, ни актеровъ—нигдѣ не видано, кромѣ папской инквизиціи“.

Но сколько ни преслѣдовалась и ни осмѣивалась французоманія, изгнать ее было не такъ легко, да, въ сущности, очень немногіе искренно того желали, не говоря уже о томъ, что это едва-ли было и осуществимо, если у насъ въ самомъ дѣлѣ не было „ни трагическихъ сочинителей, ни актеровъ“, а потребность въ нихъ чувствовалась неотложно. Тѣ самые писатели, что радѣли о русскомъ направленіи литературы и высмѣивали поклоненіе французамъ, никакъ не могли, однакожъ, сами освободиться отъ путъ французскаго псевдо-классицизма и деревянныхъ формъ піитики и риторики. Когда Екатерина позволила себѣ въ своихъ комедіяхъ отступить отъ „обыкновенныхъ ѳеатральныхъ правилъ“, въ подражаніе, считавшемуся тогда варваромъ, Шекспиру, это былъ, въ глазахъ критиковъ, чрезвычайно смѣлый шагъ. Не менѣе шокировало тогдашнихъ эстетиковъ и „благородныхъ“ людей введеніе на сцену „подлаго“ народа, т. е. мѣщанъ, купцовъ, мужиковъ. Когда на московскомъ театрѣ въ 1777 г. въ первый разъ была поставлена опера изъ простонароднаго быта, актеры „не прежде оную играть рѣшились, какъ испрося у публики позволеніе сдѣланнымъ особливо на сей случай разговоромъ“. [232]) Но характеристичнѣе всего въ этомъ случаѣ отношеніе тогдашней критики къ знаменитому „Мельнику-колдуну“ Аблесимова. Критика признала эту оперу заслуживающей похвалы и той популярности, какою она пользовалась; но признала это не за ея дѣйствительное достоинство—народность, а за то, что она-де вполнѣ согласуется съ піитикой и съ правилами псевдо классическаго „ѳеатральнаго“ искусства. [233])

По требованіямъ этихъ-то мудреныхъ правилъ, комедія въ то время подраздѣлялась на „большую“ или „высокую“ и „комическую“. Первая изображала исключительно людей „благородныхъ“ и ихъ благородныя страсти, вторая — предназначалась преимуще-

ственно для осмѣиванія „пейзановъ“, подъячихъ, купцовъ и мѣщанъ.

Съ комической комедіи и начинается собственно наша бытовая опера, потому что, по тогдашнимъ вкусамъ, комедія эта была нѣчто среднее между водевилемъ и нынѣшней опереткой. Музыка и пѣніе играли въ ней весьма существенную роль, а потому ее принято было называть не комедіей, а „комической оперой“. Одинъ компетентный изслѣдователь справедливо замѣтилъ, что этотъ родъ драматическихъ произведеній послужилъ у насъ переходомъ отъ подражаній и передѣлокъ къ самостоятельной русской комедіи. Добавимъ къ этому, что „комическая опера“ прошлаго столѣтія послужила также, какъ восходящая ступень, для созданія нашей серьозной національной оперы.

Хотя почти всѣ описываемаго сорта „комическія оперы“ наши изображали народъ и низшіе классы общества либо крайне ходульно и фальшиво, либо каррикатурно, въ низменно-сатирическомъ свѣтѣ, тѣмъ не менѣе нельзя не отдать справедливости за то, что онѣ впервые дали, хотя въ принципѣ, право гражданства въ нашемъ театрѣ народной личности, съ ея нравами, обычаями, танцами, мелодіями и костюмами.

Движеніе екатерининскаго театра къ національности, къ изображенію русской жизни, началось прежде всего, какъ мы говорили, съ передѣлокъ. Отечественные драматурги брали готовыя, преимущественно французскія комедіи и оперы и „склоняли“ ихъ, какъ тогда говорилось, на русскіе нравы. Самъ Лукинъ, навращавшій современную литературу на путь національности и писавшій, что его „разсудку и слуху противно, ежели лица, хотя по нѣсколько на наши нравы походящія, называются въ представленіи иностранными именами и говорятъ рѣчи не наше поведеніе знаменующія“, рекомендовалъ, однако, означенное „склоненіе“, какъ лучшее средство для внесенія въ комедію народнаго элемента. Онъ самъ слѣдовалъ въ своемъ творчествѣ этому рецепту, усердно „склоняя“ французскихъ маркизовъ, буржуа и пейзановъ на русскихъ баръ, купцовъ и крестьянъ.

Какого сорта была эта передѣлка можно судить уже по слѣдующему примѣру: названіе комедіи „Le bijoutier“ Лукинъ перевелъ, не боясь, какъ самъ говоритъ, „хулы несмѣтнаго числа мнимыхъ въ нашемъ языкѣ знатоковъ“, словомъ — „Щепетильникъ“...

А чтобъ окончательно ужъ обрусить „Le bijoutier", передѣлыватель ввелъ въ его дѣйствіе костромскихъ мужиковъ, изъяснявшихся на мѣстномъ нарѣчіи. [234]) Конечно, все это было курьезно и „мнимые знатоки" имѣли нѣкоторое основаніе издѣваться надъ смѣлымъ новаторомъ; но первые шаги въ самомъ лучшемъ дѣлѣ всегда невѣрны и нетверды, что̀, однакожъ, не отнимаетъ заслуги отъ того, кто ихъ первый дѣлаетъ. За Лукинымъ всегда останется заслуга нововводителя русскаго народнаго элемента на сценѣ современнаго ему театра.

Если Карамзинъ, гораздо позднѣе описываемаго времени, жаловался, что въ Россіи „хорошихъ писателей" очень мало, [235]) если, наконецъ даже, въ наше время русскій театральный репертуаръ питается главнымъ образомъ переводами и „заимствованіями", то отъ эпохи Лукина смѣшно и требовать изобилія талантливыхъ писателей, которые могли бы сразу заполнить возникшую потребность въ національномъ театрѣ оригинальными пьесами. Еще менѣе, конечно, могло быть тогда и было русскихъ композиторовъ, способныхъ создать самобытную русскую оперу.

Несмотря, однако, на все это, въ царствованіе Екатерины II, начиная съ 1772 г., когда, по свидѣтельству автора „Драматическаго словаря", была поставлена первая русская народная опера („Анюта"), всѣхъ русскихъ оперъ этого рода было написано и поставлено на сценѣ, по списку Моркова,—64. Надо замѣтить еще, что списокъ этотъ далеко не полонъ: мы могли бы насчитать до десяти извѣстныхъ намъ оперъ и такъ называвшихся „комедій на музыкѣ" того времени, которыя пропущены этимъ спискомъ. Но и безъ того, впрочемъ, цифра выходитъ очень почтенная. Правда, изъ нѣсколькихъ десятковъ этихъ „оперъ" ни одной нѣтъ настолько капитальной въ музыкальномъ отношеніи, чтобы она могла подойти подъ уровень современныхъ намъ требованій оперы; съ другой стороны, и въ литературномъ отношеніи, которое для насъ гораздо важнѣе въ данномъ случаѣ, оригинальность большинства этихъ произведеній весьма сомнительна. Писатели XVIII столѣтія обращались съ чужой литературной собственностью гораздо безцеремоннѣе, чѣмъ нынѣшніе, а въ особенности, если эта собственность принадлежала чужестранной литературѣ. Уже въ то время, извѣстный Чулковъ, издатель журнала „И то и се", обличалъ собратій по перу за то, что они переводныя сочиненія выдавали нерѣдко за

свои собственныя. А еще болѣе извѣстный поэтъ „не для дамъ", Барковъ, выкинулъ однажды, по этому случаю, презлую шутку съ „великимъ" Сумароковымъ.

Сумароковъ, какъ оказывается, весьма нецеремонно запускалъ руку въ Расина, выдавая его стихи, въ переводѣ, за свои собственные. Барковъ, подмѣтивъ это, выпросилъ у него разъ для прочтенія сочиненія Расина, подчеркнулъ въ нихъ всѣ подобныя мѣста и на поляхъ вездѣ надписалъ: „украдено у Сумарокова". Затѣмъ, книга была возвращена по принадлежности... [236])

Впрочемъ, добродушно обкрадывались не только иностранные авторы, но даже и отечественные предшествовавшей эпохи, не исключая всѣми презиравшагося тогда злополучнаго Тредьяковскаго. Посягательство на вирши автора „Телемахиды", къ удивленію, попадается, между прочимъ, въ оперѣ „Богатырь Боеславичъ", принадлежащей перу Екатерины; но, такъ какъ извѣстно, что Екатерина стиховъ не писала, а поручала присочинять ихъ къ своимъ операмъ кому-нибудь изъ приближенныхъ стиходѣевъ, болѣе всего Храповицкому, то грѣхъ, этотъ и падаетъ, вѣроятно, на сего послѣдняго. *)

Вообще, какъ съ этой точки зрѣнія, такъ и съ чисто-художественной, всѣ эти „оперы", и по музыкѣ и по тексту, ниже современной намъ критики; онѣ (о чемъ мы упоминали) далеки и отъ дѣйствительной народности, составлявшей, повидимому, главную ихъ задачу. Да иначе и не могло быть, при господствовавшей въ тогдашней литературѣ сентиментальной идеализаціи народа и народнаго быта. Вотъ, напр., въ какихъ краскахъ рисовала эта литература крестьянина и его судьбу.

„Трудолюбивый земледѣлецъ, писалось въ одномъ журналѣ, стремится, *ликуя*, къ своему плугу, проводитъ въ *радости* трудныя бразды, какъ между тѣмъ легкій сонмъ птицъ наполняетъ воздухъ и лѣса сладкогласнымъ пѣніемъ". [237])

Въ исторіи русской литературы и музыки, народныя оперы ека-

---

*) Желающіе могутъ убѣдиться въ означенномъ позаимствованіи, сравнивъ въ оперѣ «Богатырь Боеславичъ» (Соч. Екатерины, т. II) въ 3-мъ дѣйствіи *хоръ*, начинающійся словами:

«Торжествуйте славны народы»,

съ шестымъ куплетомъ «Пѣсни» Тредьяковскаго, сочиненной по случаю коронаціи Анны Іоанновны (Соч. Тредьяковскаго, т. III).

терининскаго вѣка если представляютъ существенный интересъ, то, повторяемъ, только по тому плодотворному *направленію* общественной мысли и общественнаго вкуса, которое въ нихъ выразилось. Мы разумѣемъ стремленіе къ національности.

XI.

Что требовали отъ оперы критика и публика временъ Екатерины.—Балаганно-циническій элементъ. — Литературно-сценическіе дѣятели изъ народа и ихъ вліяніе.—М. Поповъ и его опера «Анюта».—Гражданско-обличительный жанръ.

Обращая въ нашихъ очеркахъ главное вниманіе на историческое значеніе музыки въ *культурно-общественномъ отношеніи* въ русской жизни, мы коснемся здѣсь еще одного вопроса, именно—какъ относилось екатерининское общество къ первымъ побѣгамъ зарождавшейся русской оперы?

Предъ нами тотъ неоспоримый фактъ, что русскія оперы нравились тогдашней публикѣ—и очень многія и очень подолгу.

Нѣкоторыя, напр. „Мельникъ" держались на сценѣ десятки лѣтъ и пережили своихъ творцевъ. Стало быть, онѣ не были ниже своего времени и вполнѣ удовлетворяли изящныя требованія публики. Посмотримъ, каковы были эти требованія, по отношенію именно къ оперѣ, вообще, и къ русской въ особенности.

Объ этомъ намъ дастъ обстоятельное понятіе Державинъ въ своемъ „Разсужденіи о лирической поэзіи", гдѣ помѣщена цѣлая глава „объ оперѣ". [238]) Значитъ, мы имѣемъ дѣло съ эстетическими требованіями самаго высшаго сорта по тому времени. Тѣмъ лучше!...

„Нигдѣ, говоритъ Державинъ, не можно лучше и пристойнѣе воспѣвать высокія сильныя оды, препровожденныя арфою въ безсмертную память героевъ отечества и въ славу добрыхъ государей

какъ въ оперѣ на театрѣ. Вотъ *истинное поприще оперы!*" Это первое и главное требованіе оперы авторъ называетъ „политическимъ". Затѣмъ, въ художественномъ отношеніи, назвавъ оперу „живымъ царствомъ поэзіи" и исчисливъ всѣ ея внѣшнія красоты, состоящія въ представленіи побѣдъ, торжествъ, великолѣпныхъ зданій, кораблекрушеній, пріятныхъ рощъ, зефировъ, снисходящихъ на землю облаковъ съ богами, чудовищъ, рыкающихъ львовъ и т. п., Державинъ заключаетъ: „подлинно, послѣ великолѣпной оперы находишься въ нѣкоемъ сладкомъ упоеніи, какъ бы *послѣ пріятнаго сна*, забываешь всякую непріятность жизни". Зритель видитъ передъ собой „волшебный очаровательный міръ, въ которомъ взоръ объемлется блескомъ, слухъ гармоніею, умъ непонятностію (?), и всю сію чудесность видишь искусствомъ сотворенну. Чего же желать?" спрашиваетъ онъ въ пику нѣмецкимъ эстетикамъ, которые видѣли въ современной оперѣ „вмѣсто пріятнаго зрѣлища—игрище, вмѣсто восхитительной гармоніи—козлогласшеніе". „Касательно-же моральной цѣли оперы", то, по мнѣнію Державина, ничто, „не препятствуетъ возвести ее на степень достоинства" трагедіи: стоило только поручить управленіе „симъ важнымъ зрѣлищемъ любимцу музъ, имѣющему доступъ къ государю, уваженіе отъ своихъ подчиненныхъ и благорасположеніе къ себѣ публики. Тогда, говоритъ онъ, и посредственностію онаго зрѣлища можно заслужить благодарность"...

Кажется, честолюбивый пѣвецъ Фелицы намекалъ здѣсь, что онъ-то одинъ и могъ бы отвѣтить всѣмъ этимъ высокимъ требованіямъ мудраго правителя театровъ.

Не ограничившись обзоромъ сущности оперы, Державинъ тутъ же берется „сообщить нужныя замѣчанія для желающихъ сочинять оперы". Рекомендуя богатства „славянскаго баснословія" и пѣсенниковъ, онъ находитъ, что изъ этого матеріала „много заимствовать можно чудесныхъ происшествій" сочинителямъ оперы и трагедіи. „Сочинитель оперы, продолжаетъ онъ, отличается тѣмъ только отъ трагика, что *смѣло уклоняется отъ естественнаго пути и даже совсѣмъ его выпускаетъ изъ виду;* ослѣпляетъ зрителей частыми перемѣнами, великолѣпіемъ и чудесностію приводитъ въ удивленіе, несмотря на то, естественно-ли то или неестественно, вѣроятно или невѣроятно"... Главное-же, совѣтуетъ онъ сочинителю оперъ—„избѣгать умничества", предоставивъ это сочинителямъ трагедій. „Пѣсни или самыя оды для хоровъ должны быть, гово-

ритъ онъ далѣе, не надуты, сильны, живымъ наполнены чувствованіемъ. Кромѣ того, сочинитель оперы долженъ примѣняться къ дарованіямъ уставщика музыки и лицедѣевъ, дабы во всѣхъ частяхъ оперы соблюдена была гармонія". „Комическій-же оперистъ, примѣняясь къ сему, долженъ заимствовать содержанія свои изъ романовъ и общежитія, шутить благородно, болѣе мыслями, нежели словами" и т. д.

Представленныя выдержки, кажется, не требуютъ коментарій, чтобы читатель могъ понять высоту вкусовъ и требованій тогдашнихъ эстетиковъ и чѣмъ могла быть, при такихъ требованіяхъ, сама опера наша. Если такую узкость и вычурность теоретическихъ воззрѣній, такую младенческую неразвитость вкуса обнаруживали „любимцы музъ" — передовые люди, то можно представить себѣ, насколько высокъ былъ критеріумъ въ данномъ отношеніи массы.

Характеристично еще то, что музыка въ нашихъ народныхъ операхъ прошлаго вѣка была вещью второстепенной, какъ это можно видѣть изъ приведенныхъ „разсужденій" Державина. Такъ смотрѣла на это дѣло и публика. Косвеннымъ образомъ подтверждается это еще тѣмъ обстоятельствомъ, что оперы описываемаго времени титуловались преимущественно именами либреттистовъ. До сихъ поръ популярная опера „Мельникъ — колдунъ" всецѣло приписывается обыкновенно одному Аблесимову и, въ то время, какъ его имя хорошо извѣстно всей читающей публикѣ, имя композитора, сочинившаго къ этой оперѣ музыку, остается въ тѣни и о немъ немногіе знаютъ. Подобный порядокъ, діаметрально противоположный нынѣ существующему, ясно характеризуетъ тогдашнія требованія отъ оперы, какъ сценическаго произведенія, а также значеніе и уровень современнаго музыкальнаго развитія.

Музыку въ русской оперѣ того времени оттѣсняли на задній планъ, также и внѣшніе сценическіе аксессуары, неимѣвшіе ничего общаго съ самой оперой, какъ-то: балеты, картины, декораціи и и вся та внѣшняя „чудесность", которая такъ восхищала Державина. Наивный вкусъ публики подкупался въ этомъ отношеніи иногда совершеннымъ вздоромъ и балаганщиной самаго безхитростнаго свойства. Въ доказательство приведемъ изъ „Драматическаго словаря" нѣсколько любопытныхъ замѣтокъ современнаго эпохѣ театрала о разныхъ пьесахъ.

Такъ, о комической оперѣ „Яга-баба", кн. Горчакова, онъ го-

ворить, что „оная опера довольно забавна въ разсужденіи феи „Бабы-яги" какъ страннымъ своимъ одѣяніемъ и ѣздою въ ступѣ, такъ и разными въ оной оперѣ перемѣнами и декораціями". О музыкѣ и текстѣ оперы — ни слова. Въ другомъ мѣстѣ онъ хвалитъ „забавную матерію" оперы „Два охотника" собственно за то, что „сверхъ трехъ роль, въ ней находящихся, есть еще *характеръ медвѣдя*" (!). Описывая представленіе комедіи „Подражатель", онъ говоритъ: „пьеса довольно забавная; *характеры заики и картавые суть наиприятнѣйшіе* въ представленіи (!)." Въ оперѣ „Скупой" Княжнина, заимствованной изъ Мольера, авторъ ничего лучшаго, къ „чести писателя", не нашелъ, какъ только то, что монологъ скупаго „расположенъ речитативою". О самомъ „Недорослѣ", первое представленіе котораго „публика аплодировала метаніемъ кошельковъ" на сцену, театралъ нашъ замѣчаетъ, что „сія пьеса наполнена замысловатыми израженіями, множествомъ дѣйствующихъ лицъ, гдѣ каждой въ своемъ характерѣ изреченіями различается",—и это все о достоинствахъ безсмертнаго творенія!...

Кромѣ „характеровъ" медвѣдей, заикъ и картавыхъ, и тому подобныхъ нелѣпостей и фарсовъ, казавшихся „наиприятнѣйшими" тогдашнему зрителю и обусловливавшихъ успѣхъ пьесы, авторы заискивали еще нерѣдко благосклонность публики сальными и циническими вольностями. О господствѣ этихъ вольностей въ екатерининской литературѣ довольно сказать, что отъ нихъ не свободенъ даже „Недоросль", въ которомъ попадаются такіе недвусмысленные каламбуры, что ихъ и перепечатать теперь нельзя (Отсылаемъ любопытныхъ пробѣжать, напр., хоть одну 3-ю сцену въ первомъ дѣйствіи этой комедіи). Фонъ-Визинъ же разсказываетъ въ своей автобіографіи, что современная ему литература изобиловала „собраніемъ книгъ соблазнительныхъ, украшенныхъ скверными эстампами, кои развращали воображеніе и возмущали душу". Онъ говоритъ это по собственному опыту, когда, „узнавъ въ теоріи, по книгамъ, все то, что ему знать было еще рано, искалъ жадно случая теоретическія знанія привесть въ практику"... Мы могли бы привесть множество книгъ того времени, одни названія которыхъ пестрятъ такими наивными скабрезностями, какія въ нынѣшней печати положительно немыслимы. Замѣчательно, что этотъ вольный жанръ перемѣшивался очень часто съ конфектной идиллiей и платоническими чувствіями. Аллахъ вѣдаетъ, какимъ

16

ужъ образомъ у этихъ напудренныхъ пастушковъ ноющая сентиментальность мирилась съ самымъ циническимъ распутствомъ!...

Привнесенію народнаго элемента въ русскую оперу описываемаго времени чрезвычайно способствовало появленіе въ рядахъ дѣятелей сцены и литературы людей, вышедшихъ непосредственно изъ народа. Притомъ, люди эти были, большею частью, очень талантливые.

Такимъ образомъ, можно сказать, *первая* русская народная опера въ царствованіе Екатерины вышла изъ подъ пера одного изъ этихъ истинныхъ сыновъ народа. То была опера „Анюта", написанная Михайломъ Поповымъ.

Поповъ принадлежалъ къ числу даровитѣйшихъ учениковъ знаменитаго актера Волкова, привезенныхъ имъ съ собою въ Петербургъ изъ Ярославля. Вмѣстѣ съ Дмитревскимъ, Чулковымъ, Соколовымъ и другими, менѣе извѣстными актерами волковской труппы, Поповъ игралъ на придворной сценѣ и вмѣстѣ съ ними же получилъ въ шляхетскомъ корпусѣ „необходимое театральнымъ артистамъ обученіе словесности, иностраннымъ языкамъ и гимнастикѣ". Всѣ они были коренные русаки, вышедшіе изъ народа, очень близко его знавшіе и преданные его интересамъ. Вообще, волковская школа сдѣлала тогда очень много для возбужденія въ петербургской публикѣ вкуса къ зарождавшемуся самобытному русскому театру, вообще, и къ русской оперѣ, въ особенности. Всѣ упомянутые ученики Волкова были нетолько даровитыми актерами, но и очень хорошими для своего времени писателями. Главная же ихъ литературная заслуга та, что они исключительно почти занялись воспроизведеніемъ русскаго народнаго быта.

До появленія „Анюты", Поповъ былъ уже извѣстенъ, какъ писатель, своими русскими пѣснями, имѣвшими большой успѣхъ въ обществѣ. Новиковъ, въ своемъ „Словарѣ" 1772 г. отозвался о немъ весьма лестно: „вообще, сочиненія его (Попова), говоритъ онъ, весьма изрядны, а особливо его пѣсни и опера заслуживаютъ великую похвалу". И дѣйствительно, какъ по самостоятельности дарованія, такъ по оригинальности языка и стройности стиховъ, Поповъ вполнѣ оправдываетъ отзывъ Новикова. Читатель можетъ убѣдиться въ этомъ по нижеприводимымъ выдержкамъ изъ оперы „Анюта", которая взята изъ крестьянскаго быта и построена на реальной почвѣ деревенскихъ интересовъ мужика.

Вотъ, напр., въ какихъ выраженіяхъ одно изъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, Миронъ—названный отецъ Анюты, описываетъ деревенскіе нравы, въ сравненіи съ городскими:

,,Мы не такъ, какъ горожане,
Кои на дары богаты,
На посулы тароваты,
На пріовѣты кудреваты,
Да на дачу скуповаты.
Инакъ мы живіомъ, хресьяне:
Хоша баемъ непригожо,
Да сулимъ друзьямъ, што схожо;
На словахъ у насъ што гожо,
И на дѣлѣ будіотъ тожо".

Но всего характеристичнѣе и назидательнѣе слѣдующій разговоръ крестьянъ о „крапивномъ сѣмени", т. е. о подъячихъ.

Филатъ, батракъ Мирона, разсказываетъ, что староста созвалъ сходъ, чтобъ крестьяне сдѣлали складчину, „алтынъ хошь по пятку", по случаю рожденія у подъячаго сына, стало быть—„подъячему на крестины, а жонкѣ на родины",

,,да міръ сталъ говорить,
Што нынѣ-де у насъ, Пафнутьичъ, знашь, вѣдь голодъ,
Такъ будіотъ-де съ души копѣіокъ и по шти,
Такъ станіотъ и тово довольно исамъ па шти"...

Миронъ спрашиваетъ, зачѣмъ такъ много? Филатъ отвѣчаетъ, что тутъ нужно поднесть и другимъ судьямъ—

,,Ефремъ было судилъ, и гроша не давати:
За што де за это намъ деньги имъ совати,
Што множится въ Руси ихъ злой крапивный родъ.
Какой, дескать, отъ нихъ намъ добрымъ людямъ плодъ?
Вѣдь только-де они бумагу лишь мараютъ,
Да взятки и съ живыхъ и съ міортвыхъ обираютъ!"

Миронъ присоединяется къ этому мнѣнію и говоритъ:

,,Нѣшто вѣдь, побери ихъ прахъ!
Они охальники,
Еретики
И бусурманы
Такъ словно, какъ цыганы,
Сжираютъ весь нашъ хлѣбъ, вгоняя бѣдныхъ въ страхъ.
Хрестьянскоіо житье и плохо и убого,
А пуще всѣхъ маіо", и т. д.

Обличенія въ такомъ родѣ были въ большомъ употребленіи на сценѣ и въ литературѣ 60—70-хъ годовъ прошлаго вѣка, и, какъ можно судить по представленнымъ выдержкамъ, отличались большой смѣлостью и рѣзкостью. Въ позднѣйшее время, даже въ послѣдніе годы царствованія Екатерины, когда подъ вліяніемъ французской революціи, начались преслѣдованія „вольности“, подобныя вещи высказывать со сцены было уже немыслимо...

И должно сказать, что большинство русскихъ „комическихъ оперъ“ либеральнаго періода екатерининскаго царствованія отличаются этимъ, именно, сатирическимъ настроеніемъ. Въ нихъ во множествѣ проскальзываютъ, въ легкой, шутливой и, нерѣдко, очень остроумной формѣ, колкія обличенія царившихъ тогда насилій и несправедливостей со стороны вельможъ, помѣщиковъ, судей и, вообще, со стороны сильныхъ надъ слабыми.

Этотъ „гражданскій“ оттѣнокъ, совершенно чуждый нашимъ современнымъ операмъ, составляетъ очень рельефную черту русской младенческой оперы прошлаго столѣтія, придаетъ ей серьезное значеніе всенароднаго органа общественной совѣсти и общественнаго мнѣнія. Это понимали и многіе „передовые“ люди екатерининскаго времени, видя въ театрѣ школу для искоренения неправды и пороковъ...

XII.

Матинскій—поэтъ и композиторъ.—Его оперы: „Гостинный дворъ", Перерожденіе" и др.—Опера „Мельникъ—колдунъ" и ея успѣхъ.—„Благодѣтели" Аблесимова и его карьера. — „Полицейскій" Сумароковъ. — Треножный столъ или признательность публики.

„Анюта" Попова была поставлена въ первый разъ въ 1772 г. на придворной сценѣ въ Царскомъ Селѣ. Ее приняли весьма благосклонно. Придворная публика, набившая себѣ оскомину французской комедіею и итальянскою музыкой, была пріятно поражена свѣжестью сюжета и народностью музыки новой оперы. Такимъ образомъ, М. Поповъ и Ѳоминъ, написавшій музыку къ „Анютѣ", легко и сразу открыли путь народной русской оперѣ. Жанръ этотъ вошелъ тотчасъ же въ моду и, вслѣдъ за М. Поповымъ и Ѳоминымъ, многіе изъ тогдашнихъ писателей и композиторовъ усердно принялись за его обработку.

Изъ появившихся вскорѣ послѣ „Анюты" русскихъ народныхъ оперъ, особенное вниманіе обратили на себя, по своей музыкѣ, оперы Матинскаго: „Перерожденіе" (1777 г.) и „Гостинный дворъ" (1787 г.). Интересъ къ нимъ возбуждался еще сверхъ того судьбой самого автора.

Матинскій былъ крѣпостной человѣкъ графа Ягужинскаго, получившій на счетъ помѣщика основательное научное и музыкальное образованіе сперва въ Россіи, а потомъ въ Италіи. Это былъ многосторонне-даровитый человѣкъ. Онъ сочинялъ комедіи, оперы, пѣсни и музыку къ нимъ, пользовавшіяся въ большинствѣ огромнымъ успѣхомъ, и въ то же время писалъ книги по математикѣ, по художественной критикѣ, переводилъ басни, сказки *) и т. под. Къ сожалѣнію, біографическихъ свѣдѣній о Матинскомъ не сохранилось; но о впечатлѣніи, какое онъ произвелъ на современное

---

*) Въ каталогѣ Смирдина и въ «Драматическомъ Словарѣ» между сочиненіями Матинскаго упомянуты: «*Описаніе различныхъ мѣръ и вѣсовъ разныхъ государствъ*», 1772 г., «*Начальныя основанія геометріи*» 1782 г.; «*Республика ученыхъ или историческое и критическое описаніе художествъ и наукъ*», и т. д.

общество, выступивъ предъ нимъ во всеоружіи столькихъ познаній и талантовъ, можно судить по слѣдующей замѣткѣ автора „Драматическаго Словаря“:

„Любопытное извѣстіе!—восклицаетъ онъ. Крѣпостной человѣкъ пишетъ оперу, самъ сочиняетъ къ ней музыку и — эта опера имѣетъ огромный успѣхъ“... „Этотъ крѣпостной человѣкъ въ одно и то же время поэтъ, музыкантъ, ученый, математикъ... По всему видно,—заключаетъ онъ,—что этотъ Матинскій былъ человѣкъ замѣчательный“...

Очевидно, что автору всего изумительнѣе, какъ это крѣпостной, „подлаго состоянія“ человѣкъ и, вдругъ, оказывается замѣчательнымъ художникомъ и ученымъ!

Изъ оперъ Матинскаго наибольшимъ успѣхомъ пользовалась трехъ-актная опера „Гостинный дворъ“. Вотъ отзывъ о ней современной критики: „Успѣхъ сочинителя оной оперы, забавное зрѣлище и нарядной спектакль въ россійскихъ древнихъ нравахъ приносятъ честь сочинителю... Часто сія піеса представляется на россійскихъ театрахъ какъ въ Санктпетербургѣ, такъ и въ Москвѣ. Когда въ первый разъ отдана была сочинителемъ содержателю вольнаго театра Книпперу, то была представлена разъ до пятнадцати сряду, и никакая пьеса не дала ему столько прибытка, какъ оная“. Самъ Матинскій, печатая „Гостинный дворъ“ въ 1792 г., въ предисловіи къ нему говоритъ, между прочимъ, слѣдующее: „Гряди убо въ свѣтъ возлюбленное чадо мое. Есть-ли ты гдѣ услышишь о себѣ похвалу, принимай ее съ благодарностью; есть-ли справедливую хулу, будь признательно, и не мни, чтобы ты не имѣло на себѣ порока... Убѣгай паче всего тщеславиться лѣпотою своею; ибо не на такой конецъ ты рождено, чтобы носить тебѣ шляпу съ востровысокою тульею, расчесывать длинноширокія кудри и одѣваться въ полосатый фракъ... Нѣтъ: ты произведено примазывать головушку твою маслицемъ или смачивать квасомъ, волосы подстригать въ кружокъ, носить кафтанъ съ борами до пятъ, торговать въ лавкѣ и проч.“.

Но этой-то именно плебейской внѣшности, вульгарности типовъ и разговоровъ и народности мелодій, „Гостинный дворъ и былъ обязанъ своимъ огромнымъ успѣхомъ. Содержаніе его весьма несложно. Богатый купецъ Скволыгинъ, наживающійся всякими неправдами и просто мошенничествомъ, выдаетъ свою дочку за-

мужъ за подъячаго Крючкодѣя, въ разсчетѣ съ его помощью хоронить концы своихъ темныхъ дѣлишекъ. Для скрѣпленія родственныхъ узъ, на первый разъ они обработываютъ посвойски два векселя, требовавшіе погашенія, и—попадаются въ руки правосудія. На этомъ и кончается вся опера; но интересъ ея заключается, главнымъ образомъ, въ картинахъ тогдашняго купеческаго быта, весьма живо схваченныхъ авторомъ. Все невѣжество, грубость и самодурство купцовъ, до сихъ поръ еще воспроизводимыя нѣкоторыми нашими кропателями „народныхъ" сценъ, представлены у Матинскаго въ яркихъ краскахъ. Цитируемъ для примѣра сцену, изображающую попойку купеческихъ женъ въ отсутствіи мужей. Сперва купчихи на призывъ хозяйки—

„Выпьемъ, выпьемъ,
Мы по чарочкѣ винца,
По стаканчику пивца",

церемонятся и прихлебываютъ чуть-чуть, подъ предлогомъ, что, будто-бы, у одной „въ животѣ бурлитъ", у другой „поясница болитъ" и т. д. Потомъ понемногу разгуливаются и начинаютъ хоромъ воспѣвать бражку:

„Охъ ты бражка, ты бражка моя,
Молодая брага сыченая!" и т. д.

Въ это же время идутъ разговоры о „грозныхъ" мужьяхъ,—который и за что именно благовѣрную свою тузитъ. Оказывается, что одинъ задаетъ „побатухи" женѣ за то, что она пьетъ и „не чинится"; другой „колачиваетъ" свою за то, что она „не бѣло бѣлилами набѣляется"; третій бьетъ жену за то, что у нее„ не всѣ волосы платкомъ покрыты" — какъ плотно ни повяжешься,—говоритъ несчастная, а онъ все-таки хоть волосокъ найдетъ", и т. под. Натурально, купчихи рады случаю отвести душу, послѣ семейныхъ сценъ, и, по своему неразвитію, ничего лучшаго не находятъ для этой цѣли, какъ попойку.

— Подпили, пили мои гостейки! поетъ въ заключеніе сцены гостепріимная хозяйка, наливая стаканы.

— Подкуликала и хозяйка! отвѣчаетъ ей сваха.

Улита (поетъ). Мы по чарочкѣ винца.

Афросинья (поетъ). По стаканчику пивца.

Хозяйка (подходя къ нимъ съ подносомъ, поетъ). Сладкаго меду на закусочку.

Афр. Нѣтъ ужъ, свѣтъ, меня и такъ пошатываетъ, а этотъ медъ и вовсе съ ногъ срѣжетъ. Не равно супостатъ мой меня примѣтитъ?

Хозяйка. И, матка! Коли треску бояться, такъ и въ лѣсъ не ходить.

Афр. И то дѣло! Хоть битой быть, да дай попить.

Улита (взявъ стаканъ). Ты брюшко раздуйся, а ты добрецо не останься.

Сваха. Хоть на ладонъ дохнуть, да все опахнуть.

(Поставивъ стаканы, отдуваются. Потомъ запѣли и пошли всѣ плясать).

„Не пью я младешенька
Пива и вина,
Только я выпью
Медку и холодку;
Полюблю дѣтинушку молоденькова,
Который, душа моя, вечоръ приходилъ“.

По свидѣтельству современнаго театрала, „Гостинный дворъ“, въ первыя представленія, много былъ обязанъ своимъ успѣхомъ актеру московскаго театра Золышкину, который, въ роли жениха — Крючкодѣя, „совершенно обращалъ на себя вниманіе публики, принося ей забавное зрѣлище“.

Кромѣ „Гостиннаго двора“ и „Перерожденія“, Матинскій написалъ еще нѣсколько оперъ, какъ-то: „Добрая дѣвка“, „Плѣнира и Зелимъ“, „Какъ проживешь, такъ и прослывешь“, „Тунисскій паша“, „Сердцеплѣна“ и пр.; но уже ни одна изъ нихъ не встрѣчалась публикой съ такимъ восторгомъ, какъ „Гостинный дворъ“. Къ тому-жъ, въ большей части этихъ оперъ Матинскому принадлежитъ только либретто; музыку писали для нихъ извѣстные въ то время композиторы—Ѳоминъ и Карцелли.

Популярность „Гостиннаго двора“ вскорѣ сталъ оспаривать „Мельникъ-колдунъ“ Аблесимова. Опера эта была поставлена въ первый разъ на московскомъ театрѣ, въ 1779 г., и „столько возбудила вниманія отъ публики“,—по отзыву современной критики,— „что много разъ сряду была играна и завсегда театръ наполнялся“. Исполненъ былъ „Мельникъ“ превосходно, благодаря участію та-

кихъ отличныхъ для того времени московскихъ артистовъ какъ Золышкинъ, Шушеринъ и комикъ Ожогинъ.

Вскорѣ затѣмъ „Мельникъ" былъ поставленъ и въ Петербургѣ—прежде всего на придворномъ театрѣ, и тоже принятъ весьма благосклонно, чему много содѣйствовалъ своей игрой въ роли мельника талантливый комикъ Крутицкій. Послѣ перваго же акта Крутицкій былъ позванъ въ императорскую ложу; государыня осыпала его похвалами, а на другой день пожаловала ему золотые часы. Но на придворномъ театрѣ „Мельникъ" продержался недолго. Нашлись въ средѣ придворныхъ чиновныхъ стихоплетовъ завистники славѣ Аблесимова, пользовавшагося болѣе чѣмъ скромнымъ положеніемъ въ свѣтѣ. Онъ тогда былъ не болѣе, какъ полицейскій офицеръ низшаго ранга. Это обстоятельство не могло не шокировать нашихъ россійскихъ маркизовъ, которые, къ тому же, находили, что содержаніе „Мельника" слишкомъ вульгарно и неприлично для зрителей высшаго тона.

— Fi donc! Quels gens choisissez-vous pour m'amuser. Voilà de plaisirs bouffons! восклицали они съ гримасами, и брюзжанье ихъ привело наконецъ къ тому, что „Мельникъ" былъ снятъ съ придворной сцены и поставленъ, вслѣдъ затѣмъ, въ „вольномъ" театрѣ Книппера. Здѣсь онъ выдержалъ вподрядъ 27 представленій; въ Москвѣ, одновременно, его дали 22 раза. Успѣхъ былъ неслыханный! Опера нравилась не только русской публикѣ, но и „иностранцы любопытствовали ею довольно". „Кратко сказать,— заключаетъ современный критикъ: — едва-ли не первая русская опера имѣла столь восхитившихся спектаторовъ и плесканія". [239]) Она скоро пріобрѣла такую огромную популярность, какою пользовались въ наши дни развѣ нѣкоторыя только излюбленныя оперетки Оффенбаха. Аріи и куплеты „Мельника" можно было слышать и въ свѣтскихъ салонахъ и въ лакейскихъ, и на улицѣ. Доказательство, насколько Аблесимовъ умѣлъ попасть во вкусъ русской публики всѣхъ слоевъ, можно видѣть въ томъ еще, что „Мельникъ" его былъ съ большимъ успѣхомъ возобновленъ на петербургскомъ театрѣ въ 1850 годахъ, т. е. почти сто лѣтъ спустя послѣ перваго представленія. Упомянемъ къ слову, что въ этотъ разъ восхищалъ публику, въ роли мельника, знаменитый А. Е. Мартыновъ. [240])

Аблесимовъ сдѣлалъ своей оперой, можно сказать, эпоху въ

области нашего театра вообще и русской оперы въ частности. Ея необыкновенный успѣхъ ясно показалъ, чего желаетъ отъ театра русская публика, и съ этой поры народность становится преобладающимъ элементомъ въ нашемъ музыкально-сценическомъ творчествѣ. Главная заслуга „Мельника" въ томъ, что въ немъ ничего — ни тайно, ни явно — не было заимствованнаго изъ иностраннаго: характеры, мотивы, рѣчи, основа оперы, — все было русское, родное. Содержаніе „Мельника" взято изъ крестьянскаго быта и не отличается замысловатостью. Молодой парень приходитъ къ мельнику-колдуну, съ просьбой помочь ему высватать красную дѣвицу. Препятствіе состоитъ въ томъ, что у красной дѣвицы мать „дворянскаго отродья, а выдана въ крестьянство не по волѣ"; поэтому отецъ красавицы „хочетъ дочку выдать за дѣтину-хлѣбопашца, а старуха хлопотунья за дворянскаго сыночка". Изъ-за этого идетъ споръ и несогласіе. Мельникъ берется за четверть ржи устроить дѣло. Старику онъ выдаетъ парня за крестьянина, а старухѣ—за дворянина. Послѣдняя поддается обману, который обнаруживается только тогда уже, когда сватовство окончательно состряпано. Тутъ и старикъ недоумѣваетъ — уже точно, не бѣлоручка ли дворянинъ его будущій зять; но мельникъ разрѣшаетъ его недоумѣніе слѣдующей прибауткой:

«Еще вотъ што оно
На Руси у насъ давно:
Самъ помѣщикъ, самъ крестьянинъ,
Самъ и пашетъ, самъ оретъ,
И съ крестьянъ оброкъ беретъ,
Его знаютъ,
Называютъ
Однодворецъ».

Музыку къ „мельнику" написалъ капельмейстеръ Ѳоминъ, плодовитому перу котораго принадлежатъ партитуры многихъ тогдашнихъ русскихъ оперъ. *) Музыка эта легка и построена исключительно на народныхъ мотивахъ, которые Ѳоминъ мастерски обрабатывалъ для этой цѣли. Хотя „Мельникъ" своимъ успѣхомъ несомнѣнно обязанъ въ значительной доли и таланту Ѳомина, тѣмъ не менѣе вся слава этой оперы нераздѣльно приписывается одному

*) Въ Драматич. Словарѣ музыка этой оперы приписана Соколовскому.

Аблесимову, а о Ѳоминѣ не сохранилось даже никакихъ біографическихъ свѣдѣній.

Объ Аблесимовѣ мы знаемъ тоже немного. Новиковъ въ своемъ „Словарѣ“ сообщаетъ о немъ слѣдующее: Александръ Онисимовичъ Аблесимовъ былъ адъютантомъ въ штатѣ генералъ-маіора Сухотина, пріятеля Сумарокова, онъ „сочинилъ прозою три комедіи и одну комическую оперу въ одномъ дѣйствіи стихами... Всѣ онѣ довольно хороши и нѣкоторыя явленія похвалу заслуживаютъ, ибо въ нихъ находится много соли, остроты и забавныхъ шутокъ. Онъ имѣетъ способность писать шуточныя сочиненія и перевороты, изъ которыхъ и написалъ многія довольно удачно; но онѣ, такъ какъ и его комедіи, еще не напечатаны и на театрѣ не представлены“.

Эти свѣдѣнія относятся къ 1772 г., т. е. когда Аблесимовъ еще не написалъ „Мельника“ и не пользовался извѣстностью. По другимъ источникамъ узнаемъ, что Александръ Онисимовичъ родился въ 1742 году въ небогатой дворянской семьѣ Тульской (а по другимъ — Воронежской) губерніи. Своимъ первоначальнымъ весьма, впрочемъ, плохимъ образованіемъ *) и карьерой онъ былъ обязанъ крестному отцу своему, А. П. Сумарокову, называвшему его, по словамъ Княжнина, своимъ *чернильнымъ сынкомъ* потому, что Аблесимовъ переписывалъ набѣло его творенія. Говорятъ, что эта переписка впервые возбудила въ Аблесимовѣ, тогда еще юношѣ, охоту къ сочинительству. Онъ началъ подражать своему оригиналу и благодѣтелю, о чемъ узналъ Сумароковъ и, не безъ покровительственнаго пренебреженія, говаривалъ, что „Онисимычъ-де строчитъ разную стихотворную мелочь и — поди ты — пожалуй даже сказки!“ Сумароковъ, однако находилъ, что въ Онисимычѣ „будетъ путь.“

— Глянь-ка на него, обращался онъ къ своей Нѣмочкѣ, какъ называлъ жену:—коли да онъ подлѣ трагика не будетъ комикомъ! Жаль только, что онъ не досталъ еще вкуса къ водкѣ, а вѣдь безъ водки напиши-ка что получше?!

Но на этотъ счетъ опасенія Сумарокова были напрасны. Они-

*) Аблесимовъ не зналъ ни одного иностраннаго языка, что литературные завистники ставили ему въ упрекъ. Они осуждали „Мельника“ за то, что онъ написанъ не по правиламъ піитическаго искусства, что авторъ его вовсе незнакомъ съ классиками и т. под.

симычъ, по мѣрѣ пріобрѣтенія охоты къ сочинительству, дѣлалъ замѣтные успѣхи и по питейной части, какъ это можно заключить изъ слѣдующей веселой пѣсенки, посвященной имъ другому своему благодѣтелю и собутыльнику, генералу Сухотину:

«Сухотинъ мой, Сухотинъ!
По душѣ ты мнѣ одинъ.
Не откажешь,
А прикажешь
Лить, да подливать,
Пить, да попивать!
Пречестнѣйшій господинъ —
Сухотинъ нашъ, Сухотинъ!
Бѣлая рубашка
Аблесимовъ Сашка
Мастеръ пуншевой,
Не криви душой,
Не сыти сытой:
Пуншъ сытою корга
То-де будетъ порга». [241])

Сумароковъ немного сдѣлалъ, однакожъ, для развитія своего „чернильнаго сынка", и когда Аблесимовъ заявилъ разъ желаніе поступить для ученья въ корпусъ, благодѣтель счелъ его чуть не за сумасшедшаго. Поэтому карьера Аблесимова началась крайне незавидно: онъ поступилъ на службу въ московскую наружную полицію и уже этимъ однимъ закрылъ себѣ доступъ въ порядочное общество; но и тогда уже его стишки и остроты были извѣстны. За свое сочинительство онъ былъ въ милости у тогдашняго московскаго оберъ-полицеймейстера Архарова, хотя за тоже самое многіе его не любили, боялись и называли полицейскимъ Сумароковымъ.

Однажды, на какомъ-то разъѣздѣ, гдѣ дежурилъ Аблесимовъ, одинъ гвардеецъ, разсердившись на его нерасторопность, просилъ какую-то даму, знакомую Архарова, пожаловаться послѣднему на неисправность подчиненнаго. Дама замахала руками.

— Не скажу, ни за что не скажу! возразила она. — А не то Аблесимовъ тотчасъ, вмѣсто кареты, подвезетъ виршу...

Когда Александръ Онисимовичъ написалъ „Мельника", то прежде всего „доложилъ" о своемъ успѣхѣ отцу-командиру. Архаровъ принялъ эту новость благосклонно и приказалъ прочесть ему „Мель-

ника.“ Аблесимовъ прочиталъ; произведеніе его понравилось, но при этомъ отецъ-командиръ счелъ долгомъ сдѣлать нѣкоторое внушеніе подчиненному-поэту.

— Поберегись Александръ! сказалъ онъ.—Спѣши братъ писать медленно, публика дѣло большое: богата она хвалою, а вдвое того хулою... Боюсь я за тебя!

— Нѣтъ, мой „Мельникъ“ не умретъ! возразилъ Аблесимовъ.

Еще съ большимъ недовѣріемъ и насмѣшками отнеслись къ начинанію Александра Онисимовича товарищи его и знакомые, а когда они увидѣли потомъ „Мельника“ на сценѣ, увидѣли, какой фуроръ производитъ онъ въ зрителяхъ, ихъ взяла оторопь.

— Да ты-ли это, Александръ Онисимовичъ? въ недоумѣніи спрашивали они.

— Я-съ! запинаясь и краснѣя до ушей, отвѣчалъ Аблесимовъ.

Послѣ „Мельника“, черезъ годъ, Александръ Онисимовичъ написалъ (говорятъ, по желанію императрицы) „Прологъ-діалогъ: Странники“, по случаю открытія новаго петровскаго каменнаго театра; но пьеса эта, какъ и все написанное Аблесимовымъ послѣ, не имѣла уже такого успѣха, какъ „Мельникъ“. Изъ другихъ оперъ его были поставлены на сценѣ и пользовались нѣкоторой извѣстностью: „Счастье по жеребью“, музыка Ѳомина, и „Походъ съ непремѣнныхъ квартиръ“, музыка Эккеля.

Какъ это часто случается, поэтъ, восхищавшій своимъ произведеніемъ нѣсколько поколѣній къ ряду, оказавшій существенную заслугу отечественному театру, кончаетъ жизнь всѣми забытый, въ горѣ и нищетѣ, Аблесимовъ умеръ, далеко не переживъ свою славу. Д. И. Языковъ относитъ смерть его къ 1784 г. Подъ конецъ жизни онъ находился въ величайшей бѣдности, по свидѣтельству его біографовъ. Все, что онъ оставилъ въ наслѣдство послѣ себя дочери своей, заключалось въ „треножномъ“ столѣ, на которомъ, по преданію, онъ написалъ всѣ свои произведенія. Умеръ онъ въ Москвѣ, но гдѣ похороненъ—не осталось никакихъ указаній...

XIII.

Успѣхъ русской народной оперы.—Великосвѣтскіе подражатели Аблесимова и Матинскаго.—Оперное искаженіе народнаго быта.—Творчество императрицы въ области русской оперы, при содѣйствіи секретарей и любимцевъ.—Характеристика оперъ Екатерины.

Французъ Пикаръ, близкій человѣкъ князю А. Б. Куракину, сообщая ему, во время пребыванія князя заграницей, обо всемъ интересномъ, случавшемся въ Петербургѣ, отмѣтилъ за 1787 годъ, между прочимъ, слѣдующій фактъ:

„*Русскій театръ*, писалъ онъ, весьма усердно посѣщается и тѣмъ причиняетъ большой ущербъ другимъ театральнымъ представленіямъ". [242])

Это извѣстіе относится къ эпохѣ найбольшаго расцвѣта русской народной оперы прошлаго вѣка, и—несомнѣнно, благодаря, именно, ей главнымъ образомъ русскій театръ сталъ тогда такъ популяренъ. Эта популярность не уменьшалась и въ позднѣйшее время. Вигель, пріѣхавшій въ Петербургъ въ концѣ прошлаго столѣтія, говоритъ, что и тогда публика „безъ скуки и утомленія слушала безпрестанно повторяемыя передъ нею трагедіи Сумарокова и Княжнина; *національныя* оперы: „Мельникъ", „Сбитеньщикъ", „Розина и Любимъ", „Добрый солдатъ", Ѳедоръ съ дѣтьми", „Иванъ Царевичъ" лѣтъ тридцать сряду имѣли ежегодно отъ двадцати до тридцати представленій". Правда, публика этихъ оперъ была низшаго разбора—купцы, разночинцы, пріѣзжіе помѣщики,—людямъ-же свѣтскимъ „было-бы стыдно, говоритъ Вигель, еслибъ ихъ увидѣли въ русскомъ театрѣ"; [243]) тѣмъ не менѣе, не подлежитъ сомнѣнію, что и въ средѣ свѣтскихъ, и иногда очень высокопоставленныхъ людей того времени, находились любители, очень близко принимавшіе къ сердцу дѣло русскаго театра и русской оперы. И это, быть можетъ, благодаря главнѣе всего счастливой инниціативѣ и блестящему успѣху Матинскихъ, Аблесимовыхъ и другихъ нетитулованныхъ талантливыхъ писателей и композиторовъ въ области русской оперы.

Въ данномъ случаѣ, степень ихъ успѣха въ „свѣтѣ" наглядно

соизмѣрялась, вопервыхъ, правомъ гражданства, пріобрѣтеннымъ русской народной оперой на придворномъ и на домашнихъ барскихъ театрахъ, а вовторыхъ, тѣмъ авторскимъ соревнованіемъ, которое они возбудили въ средѣ титулованныхъ „любимцевъ музъ". Завидуя блестящей славѣ худородныхъ творцовъ русской народной оперы, эти тонкорунные „питомцы", быть можетъ, внутренно не перестававшіе гнушаться „низкимъ штилемъ" и вульгарнымъ содержаніемъ подобной „словесности", все таки преусердно начинаютъ прилагать къ ней свои творческія руки. Обаяніе авторской славы—сила всепобѣждающая!...

Народныя оперы стала писать сама Екатерина; пробовалъ писать ихъ Державинъ; князья Д. Горчаковъ, А. М. Бѣлосельскій и другіе писатели съ громкими именами принялись сочинять и ставить на сцену свои „народныя" оперы, какъ говорится, взапуски. Но, къ сожалѣнію, изъ подъ пера этихъ сочинителей, въ большинствѣ, ничего путнаго не выходило, нестолько по недостатку таланта, сколько по совершенному незнакомству съ народнымъ бытомъ и, быть можетъ, по той, указанной сейчасъ, аристократической брезгливости къ „мужику", которая заставляла ихъ перо идеализировать его, „мужика", представителя *подлаго* класса. Вмѣсто живыхъ, правдивыхъ характеровъ и картинъ крестьянской, простонародной жизни, какими блещутъ оперы Аблесимовыхъ, Поповыхъ и другихъ писателей, близко изучившихъ народъ, у авторовъ великосвѣтскихъ являются какія-то сахарныя куклы „пейзановъ", какія-то приторныя, лишенныя всякой правды, quasi-народныя сцены и разговоры...

У самаго даровитаго изъ категоріи этихъ писателей—Княжнина, въ его самой лучшей оперѣ „Несчастіе отъ кареты", герой-крестьянинъ выражаетъ свои чувства такимъ, напр., языкомъ:

„Среди надежды и боязни
Колеблюсь я мятусь...
Ахъ, если я ее лишусь!..
Какія нестерпимы казни!
Я млѣю, трепещу...
Но можетъ быть напрасно я грущу" и т. д.

Вдобавокъ къ незнанію народной жизни, у тогдашнихъ писателей-беллетристовъ сталъ входить въ моду тотъ слезливо-сентимен-

тальный жанръ, особенно при изображеніи „деревни“, который теперь такъ смѣшонъ для насъ, напр., въ общеизвѣстной „Бѣдной Лизѣ“ Карамзина...

Императрица Екатерина начала писать свои оперы въ половинѣ восьмидесятыхъ годовъ. Она написала ихъ нѣсколько: однѣ изъ нихъ были „составлены по русскимъ сказкамъ и пѣснямъ“, какъ упоминается въ ихъ заглавіяхъ, другія изображали крестьянскій бытъ. Нѣкоторыя оперы, какъ напр., „Горе-богатырь Косометовичъ“, государыня писала по какому нибудь особому поводу, съ цѣлью сатирической. Сейчасъ названная опера была, по ходячему мнѣнію, политическая сатира на шведскаго короля Густава III, о чемъ, какъ говорятъ, догадались присутствовавшіе на первомъ же представленіи ея въ Эрмитажѣ всѣ иностранные посланники. Поэтому „Горе богатырь“ не былъ вовсе поставленъ на городскомъ театрѣ. На сохранившемся манускриптѣ этой оперы собственной рукой императрицы написано: „На городскомъ театрѣ не давать, ради иностранныхъ министровъ“.

Новѣйшія, впрочемъ, историческія изысканія доказываютъ, что „Косометовичъ“ мѣтилъ вовсе не на Густава, а на Павла Петровича, за его походъ въ шведскую войну, вопреки желанію царицы-матери. Это можно видѣть и по заключительному хору оперы, въ которомъ поется:

„Пословица сбылась:
Синица поднялась,
Вспорхнула, полетѣла,
И море зажигать хотѣла,
Но моря не зажгла,
А шуму надѣлала довольно“...

Мы уже знаемъ, что въ сочиненіи и постановкѣ оперъ Екатерины принималъ дѣятельное участіе ея статсъ-секретарь Храповицкій. Храповицкій весьма аккуратно записывалъ въ своемъ „Дневникѣ“ все, что касалось сочиненія, постановки и успѣха этихъ оперъ, такъ какъ всѣмъ этимъ интересовалась сама государыня. Въ „Дневникѣ“ его, чуть не на каждой страницѣ, встрѣчаемъ относящіяся до этого предмета замѣтки въ такомъ родѣ:

„Переписывалъ (говоритъ о себѣ Храповицкій) оперу „Иванъ Царевичъ“... Не спалъ ночь“.

„Бразинскому (камердинеру императрицы) давали читать въ будуарѣ комическую оперу „Февей“... Для сочиненія музыки послали къ князю Г. А. (Потемкину)“.

„При разборѣ бумагъ поутру, сказанъ (государыней) комплиментъ за „Ахридѣича“...

„Поднесъ всю оперу („Горе-богатырь“)... Оставили у себя. Позванъ послѣ прочтенія и сказано, что хороши *прибавки мои и стихи.*—Поцѣловалъ ручку. „Она брюлескъ (слова государыни); надобно играть живѣе и развязнѣе, и въ томъ костюмѣ, какъ играютъ „*Мельника*“ (sic!)...

Словомъ, по „Дневнику“ Храповицкаго можно прослѣдить всю сложную процедуру этого рода литературныхъ опытовъ Екатерины. Особенно много говорится тамъ объ оперѣ „Горе-богатырь“, въ успѣхѣ которой государыня была чрезвычайно заинтересована. Когда композиторъ Мартини написалъ къ „Горе-богатырю“ музыку, государыня, не полагаясь на свой вкусъ, пригласила на первую репетицію графа Мамонова, и онъ похвалилъ партитуру оперы. Это очень много значило!

Слѣдуетъ замѣтить, что, кромѣ Храповицкаго, въ сочиненіи и постановкѣ оперъ Екатерины принимали весьма дѣятельное участіе Потемкинъ, Мамоновъ, Зубовъ... Особенно выдавался любовью къ музыкѣ князь Платонъ Александровичъ Зубовъ, и его поэтическія наклонности, хотя и ничѣмъ творчески невыразившіяся, значительно возвышали, однако, въ глазахъ государыни и придворныхъ, его „хорошій и пріятный нравъ“, какъ отзывалась о немъ Екатерина въ письмахъ къ Потемкину.

Артистическій дилетантизмъ этого преисполненнаго самомнѣніемъ временщика воспѣтъ былъ даже Державинымъ въ стихотвореніи „Къ лирѣ“. Спрашивая себя:

„Въ комъ же я вижу Орфея?“

поэтъ указываетъ на Зубова—„истаго любимца Астреи“ и поясняетъ въ примѣчаніи, что онъ сравнилъ его съ Орфеемъ „по склонности къ музыкѣ“... Мы уже говорили, что, въ угоду этой его „склонности“, главнымъ образомъ, не жалѣли тогда никакихъ денегъ на поддержаніе въ цвѣтущемъ состояніи петербургской итальянской и французской оперъ.

Съ Зубовымъ, а ранѣе съ Мамоновымъ, Екатерина постоянно

совѣтовалась при сочиненіи и постановкѣ своихъ оперъ. Когда Сарти, въ 1790 г., состоявшій при штабѣ Потемкина въ Новороссіи, прислалъ написанные имъ, по заказу императрицы, хоры къ ея оперѣ „Олегъ", она отдала ихъ прежде всего на судъ Зубова и потомъ, съ его голоса, писала Потемкину: „A propos de cela, Платонъ Александровичъ мнѣ отдалъ Сартіевы хоры, два очень хороши", и т. д...

Желая сдѣлать сюрпризъ къ имянинамъ Мамонова, Екатерина выбирала какую нибудь въ его вкусѣ легкую пьесу, давала ее разучить артистамъ и они разыгрывали ее „въ комнатѣ", въ день его имянинъ. Насколько цѣнилось удовольствіе, доставляемое этими сюрпризами баловню фортуны, можно судить по тѣмъ высочайшимъ наградамъ, которыхъ удостоивались артисты, съумѣвшіе угодить его изысканному вкусу. 2-го октября 1788 г. за исполненіе „въ комнатѣ" Мамонова „Les deux proverbes" артисты получили по 200 руб. каждый. Въ нѣкоторыхъ пьесахъ Екатерины перу Мамонова принадлежитъ не малая доля содержанія. Храповицкій разсказываетъ, что, напр., въ пословицѣ „За вздоръ пошлины не платятъ", приписываемой Екатеринѣ, начало и самая мысль принадлежатъ Мамонову. Музыка къ операмъ Екатерины тоже сочинялась неиначе, какъ съ его „апробаціи"...

Екатерина написала пять русскихъ народныхъ оперъ; къ нимъ можно причислить также, принадлежащее ея перу, „большое историческое представленіе въ 5-ти дѣйствіяхъ, съ хорами, свадебными пѣснями, игрищами и балетами", подъ названіемъ: „Начальное управленіе Олега". Музыку къ этому „представленію" компоновали соединенными силами: Сарти, Канобіо и Пашкевичъ.

Оперы императрицы слѣдующія: „Храбрый и смѣлый витязь Ахридѣичъ", въ 5 д., музыка Мартини; „Февей", комич. опера въ 4 д., муз. капельмейстера Брикса; „Горе-богатырь Косометовичъ", въ 5 д., муз. Ѳомина; „Богатырь Буеслаевичъ", и, наконецъ, комическая оп. „Федулъ съ дѣтьми", въ 1 д., муз. того же Ѳомина...

Всѣ эти оперы въ литературномъ отношеніи — слабы и не сценичны. Впрочемъ, сама Екатерина не преувеличивала ихъ достоинствъ и, вообще, была не очень высокаго мнѣнія о своемъ драматургическомъ талантѣ. Посылая Вольтеру нѣкоторыя свои драматическія сочиненія, въ переводѣ на французскій, она писала о себѣ: „у автора много недостатковъ: онъ не знаетъ театра; интриги

его пьесъ слабы". Хотя далѣе она писала, что „нельзя того же сказать о характерахъ" этихъ пьесъ, что они, будто-бы, „взяты изъ природы и выдержаны", и что, наконецъ, у автора „есть комическія выходки—онъ заставляетъ смѣяться"; но и это не болѣе, какъ маленькая уступка авторскому самолюбію... Къ тому же, по весьма понятнымъ причинамъ, государыня ни откуда не могла услышать строгаго и безпристрастнаго суда своимъ сочиненіямъ. Она говоритъ, что ея пьесы заставляли смѣяться, т. е. не лишены были юмора; но вѣдь тутъ смѣялась придворная публика, которая за лестью въ карманъ не лазила...

Даже честный Новиковъ, какъ представитель тогдашней литературной критики, не уступалъ въ этомъ отношеніи придворнымъ почитателямъ таланта государыни, и находилъ ея драматическія сочиненія „достойными почитанія и благодарности". Когда вышла комедія Екатерины „О, время!", Новиковъ посвятилъ автору свой журналъ „Живописецъ" и, въ посвященіи своемъ писалъ: „Вы первый съ такимъ удовольствіемъ и остротою заставили слушать ѣдкость сатиры съ пріятностью и удовольствіемъ; вы первый съ такою благородною смѣлостью напали на пороки, господствовавшіе въ Россіи!"

Слѣдуетъ сказать, что въ этихъ похвалахъ Новиковъ былъ отчасти правъ: дидактическое и сатирическое значеніе драматическихъ сочиненій Екатерины для того времени несомнѣнно, хотя оно никогда не было значительно и не могло таковымъ быть. Сатира, какъ и всякое другое литературное произведеніе, тогда только можетъ оказывать вліяніе на публику, когда она одухотворена талантомъ...

Въ операхъ Екатерины, какъ и во всѣхъ ея другихъ сочиненіяхъ, дорогъ царственный почипъ, дорога любовь и уваженіе, обнаруженныя государыней къ народному „умоначертанію" и русской старинѣ. Въ нѣкоторыхъ ея операхъ, какъ, напримѣръ, „Олегъ", публика знакомилась съ старинными обычаями, обрядами, костюмами, пѣснями и т. д. Опера „Богатырь Буеславичъ" возстановляетъ, по былинѣ, нравы новгородской вольницы; хотя, конечно, по тогдашнимъ театральнымъ пріемамъ, это возстановленіе совершалось въ слишкомъ искусственной и вычурной формѣ. Такъ, въ „Буеславичѣ" кулачный бой представленъ въ видѣ балета (?), да еще съ пѣніемъ арій, въ такомъ, примѣрно, родѣ:

„О, какой злой,
Кулашной бой!“ и т. д.

При этомъ кулакъ возводился, нѣкоторымъ образомъ, въ перлъ созданія; буйныя похожденія Василія Буеслаевича пріурочивались къ подвигамъ современныхъ богатырей. Буеслаевичу воздаются хвалы; хоръ, при закрытіи занавѣса, поетъ ему, въ назиданіе потомству:

„Силу, храбрость награждали,
Издревле, какъ и нынѣ,
Отъ кого мы все ожидали,
Оттого-то видѣли и нынѣ“... и проч.

Искуственность и нѣкоторое безвкусіе разсматриваемыхъ оперъ усугублялись еще тѣмъ обстоятельствомъ, что въ нихъ на каждомъ шагу простой, могучій языкъ народныхъ былинъ и пѣсень переплетается съ тирадами трескучей риторики издѣлія новѣйшихъ піитовъ. Мы уже указывали на заимствованія, сдѣланныя вѣроятно Храповицкимъ для текста оперъ Екатерины изъ твореній Тредьяковскаго. Иногда эти заимствованія дѣлались завѣдомо, съ цѣлью посмѣшить зрителей. Напр., въ оперѣ „Ахридѣичъ“, когда, по ходу сказочной интриги, царевенъ уноситъ на облака вихрь, няни и мамы ихъ, на вопросъ, что́ случилось, поютъ такого сорта белиберду, взятую у Тредьяковскаго:

„Съ одной страны громъ,
Съ другой страны громъ,
Смутно въ воздухѣ,
Ужасно въ ухѣ“, и т. д.

Точно также, когда требовалось въ какомъ-нибудь мѣстѣ оперы воспѣть экстраординарно-торжественныя чувства, авторъ запускалъ руку въ собраніе одъ Ломоносова и щедро черпалъ оттуда потребныя ему вирши.

Если и теперь попадаются оперы, не особенно богатыя содержаніемъ, то въ вѣкъ Екатерины бывали оперы рѣшительно безъ всякаго содержанія. Оно, пожалуй, даже лучше, чѣмъ когда содержаніе плохо. Къ такимъ именно операмъ принадлежитъ маленькая опера Екатерины: „Федулъ съ дѣтьми“, написанная исключительно ради знаменитыхъ въ то время исполнителей: Урановой и

Крутицкаго. Почти вся пьеска состоитъ изъ дуэтовъ, изъ которыхъ, благодаря мастерскому исполненію (Крутицкій пѣлъ партію Федула, а Уранова — Дуняши), одинъ сдѣлался чрезвычайно популярнымъ въ свое время. Его распѣвали во всѣхъ московскихъ и петербургскихъ салонахъ. Особенно нравилась всѣмъ арія Дуняши, сдѣлавшаяся потомъ, можно сказать, достояніемъ всей Россіи. Она довольно длинная, написана въ духѣ и складѣ народныхъ пѣсень и аранжирована на русскіе мотивы. Начинается она такъ:

„Во селѣ, селѣ Покровскомъ,
Среди улицы большой
Разыгралась, расплясалась
Красна дѣвица—душа,
Красна дѣвица—душа,
Авдотьюшка хороша“.

Далѣе Дуняша разсказываетъ подругамъ причины своего веселья: пріѣзжалъ къ ней „изъ Санктпитера дѣтинка“, „подговаривалъ“ ѣхать съ собой, да она ушла отъ соблазна, потому что — дѣвица она благонравная и „Санктпитеромъ“ не прельщается. „Нѣтъ, сударикъ не поѣду“, говорила она ему:

„Я крестьянкою родилась,
Такъ нельзя быть госпожей“...

Вотъ чему она теперь радуется и веселится.

„Федулъ“ всѣмъ понравился, можетъ быть, и потому уже, что былъ очень коротокъ — всего въ одномъ актѣ. Сама Екатерина была имъ чрезвычайно довольна и, не довольствуясь представленіями въ Эрмитажѣ, приказала придворной пѣвческой капеллѣ разучить хоры „Федула“. Потомъ эти хоры пѣвчіе исполняли во дворцѣ на святкахъ и при другихъ праздничныхъ оказіяхъ.

XIV.

Статистико-библіографическій обзоръ русской оперной производительности временъ Екатерины.—Характеристика оперныхъ артистовъ.—Апплодированье кошельками. — Крѣпостные артисты и композиторы. — Музыкальныя чудачества графа Скавронскаго.—Комерческіе обороты помѣщиковъ холопами-музыкантами.—Князья-антрепренеры „вольныхъ домовъ“ и театровъ.

По имѣющимся свѣдѣніямъ *), за все царствованіе Екатерины II русскихъ *оригинальныхъ* оперъ было написано и поставлено на сценѣ болѣе 60-ти (Въ это число не входятъ оперы самой Екатерины). Въ сочиненіи ихъ подвизалось до 25-ти литераторовъ и болѣе 10-ти композиторовъ. Нѣкоторые авторы (напр., Матинскій, кн. Горчаковъ и др.) писали сами и либретто и музыку для своихъ оперъ.

Изъ писателей наибольшей плодовитостью на этомъ поприщѣ отличились слѣдующіе: Княжнинъ написалъ 8 оперъ, Матинскій—5, Левшинъ — 4, Николевъ — 6, кн. Горчаковъ — 4, Херасковъ — 2 и т. д.

Композиторы, работавшіе на русскую оперу, были: Буланъ, Ѳоминъ, Матинскій, Пашкевичъ, Карцелли, Раупахъ, Фребелингъ, Стабингеръ, Титовъ, Жоржъ, Эккель...

По трудолюбію и талантливости, изъ нихъ особенно выдавались: Ѳоминъ, написавшій музыку слишкомъ для 20-ти оперъ; Буланъ—болѣе, чѣмъ для 10-ти; Карцелли—для 8-ми, Пашкевичъ—для 5-ти оперъ и пр. **).

Большая часть этихъ композиторовъ выходила изъ среды придворныхъ музыкантовъ. Такъ, Буланъ былъ придворнымъ фаготистомъ; Пашкевичъ считался придворнымъ „камеръ-музыкантомъ“ и пр. Къ сожалѣнію, біографическихъ свѣдѣній о нихъ не имѣется.

Нѣсколько счастливѣе мы въ этомъ случаѣ относительно екатерининскихъ русскихъ оперныхъ пѣвцовъ, о карьерѣ которыхъ со-

*) При составленіи этого обзора мы пользовались: каталогомъ *Сопикова*, словаремъ *Новикова*, «Драматическимъ словаремъ», книгой *Моркова* и друг.

**) Этими данными опредѣляется не *вся*, вообще, производительность этихъ дѣятелей, а только за обозрѣваемое—екатерининское время.

хранились кое какія воспоминанія. Здѣсь было уже упомянуто, что тогда они не были обособлены отъ драматической труппы. Одни и тѣ-же артисты, съ одинаковымъ умѣньемъ или съ одинаковымъ неумѣньемъ, смотря по способности, фигурировали и въ драмахъ и въ операхъ. Впрочемъ, было нѣсколько артистовъ, обладавшихъ хорошими голосами, которыхъ держали исключительно для оперныхъ представленій.

Вотъ имена, уцѣлѣвшія отъ забвенія, екатерининскихъ исполнителей русскихъ оперъ: а) *въ Петербургѣ*: А. Камушковъ, А. Прокофьевъ (первые теноры), Н. Сусловъ, М. Волковъ (вторые теноры), А. Крутицкій, Н. Петровъ (басы), Я. Воробьевъ, Черниковъ (буффы), В. Рыкаловъ (баритонъ), Е. С. Уранова-Сандунова, А. М. Михайлова; б) *въ Москвѣ*: Золышкинъ, А. Ожогинъ, П. В. Зловъ, И. Сахаровъ (первые теноры), И. Савиновъ, Н. Синявинъ, С. Шнидеровъ, Черниковъ (вторые теноры), Н. Латинъ, Воеводинъ, П. Медвѣдевъ, О. Украсовъ (басы), А. Соколовская, Е. Носова, М. Буденброкъ, М. Синявская (примадонны), А. Караневичева, Н. Баранчеева и У. Синявская—второстепенныя пѣвицы.

Изъ числа этихъ именъ—нѣкоторыя были очень громки въ свое время, какъ по таланту, такъ и по заслугамъ, оказаннымъ ихъ обладателями успѣху и развитію русскаго опернаго искусства.

Изъ пѣвицъ въ Петербургѣ очень славилась тогда нѣсколько уже знакомая намъ Елизавета Семеновна Уранова, по мужу Сандунова.

По словамъ ея біографовъ, она до поступленія на сцену, не имѣла даже фамиліи: ее звали просто Лизанькой и даже Лизкой. Впрочемъ, мы уже знаемъ, что ее нерѣдко звали такъ и впослѣдствіи, когда она вошла въ славу. Фамилію Урановой, напоминающей эллинскаго бога, она получила отъ императрицы при слѣдующемъ обстоятельствѣ. Какъ-то разъ государыня пріѣхала въ театральное училище, въ которомъ тогда воспитывалась Лизанька, и, услышавъ пѣніе юной артистки, пожелала узнать, кто она такая? Ей доложили, что у Лизаньки нѣтъ ни рода, ни племени, и нѣтъ никакой фамиліи. Тогда Екатерина приказала ей называться Урановой и, для поощренія къ дальнѣйшимъ успѣхамъ, пожаловала ей бриліантовый перстень въ 300 руб. Впослѣдствіи, поступивъ на сцену, Уранова вышла замужъ, послѣ многихъ препятствій, за актера Сандунова...

Въ своемъ мѣстѣ было разсказано, въ чемъ заключались эти препятствія и какъ, для устраненія ихъ, Лиза и Сандуновъ вынуждены были прибѣгнуть къ покровительству императрицы, принявшей очень живое участіе въ этомъ романическомъ дѣлѣ. Явясь на сценѣ въ первый разъ послѣ свадьбы въ оперѣ „Рѣдкая вещь“, Лиза не удержалась, чтобы не кольнуть кстати оставшагося съ носомъ сановнаго ловеласа. По ходу пьесы она вынула изъ кармана кошелекъ и, обратясь съ лукавой усмѣшкой къ сидѣвшему въ ложѣ графу Безбородко, пропѣла находящуюся въ этой оперѣ арію:

«Престаньте льститься ложно,
И мыслить такъ безбожно,
Что деньгами возможно
Въ любовь къ себѣ склонить.
Тутъ нужно не богатство,
Но младость и пріятство», и т. д.

Графъ слушалъ и улыбался или, какъ говорятъ французы, faisait bonne mine á mauvais jéu. Публика, знавшая всю эту исторію, апплодировала. Во всякомъ случаѣ, характеристична здѣсь свобода, которая въ позднѣйшія времена была-бы немыслима, тѣмъ болѣе въ такой формѣ и по отношенію къ такому „тузу“, какимъ былъ гр. Безбородко...

Сандунова, въ качествѣ примадонны, участвовала почти во всѣхъ того времени русскихъ операхъ. По вычисленію г. Моркова, она исполнила втеченіи своей 33-хъ лѣтней сценической дѣятельности, 320 ролей и постоянно пользовалась большимъ успѣхомъ.

Пѣвица А. Михайлова, обладавшая чудеснымъ сопрано, тоже занимала въ операхъ первыя амплуа, преимущественно въ русскихъ „народныхъ“ операхъ, такъ какъ она съ неподражаемымъ искусствомъ исполняла вообще всѣ русскія пѣсни и романсы.

Въ Москвѣ очень славились пѣвицы Соколовская и М. Синявская.

Когда Соколовская, въ 1780-хъ гг., исполняя первую партію въ переводной оперѣ Гретри „Земира и Азоръ“, пѣла „арію горлицы“, то приводила зрителей въ такой восторгъ, что они не довольствуясь хлопаньемъ, „апплодировали ей *метаніемъ кошельковъ*“ на сцену. [244])

Нужно замѣтить, кстати, что подобныя „метанія“ и, вообще, „поднесенія“ звонкою монетой артистамъ со стороны публики не считались зазорными и очень нерѣдко практиковались даже на придворномъ театрѣ. Иногда какой-нибудь артистъ, съ предварительнаго, конечно, разрѣшенія начальства, безцеремонно являлся во время антрактовъ въ партеръ со шляпою въ рукахъ и собиралъ въ нее деньги отъ доброхотныхъ дателей, на маперъ того, какъ въ наши дни дѣлаютъ это какія нибудь ярморочныя арфистки.

Подобнымъ образомъ, въ 1781 г., на одномъ спектаклѣ въ Эрмитажѣ, артистъ Флоридоръ собралъ со зрителей до 1,500 р., въ числѣ коихъ вкладъ самой императрицы составлялъ 400 р. На „даровыхъ“ эрмитажныхъ спектакляхъ это повторялось нерѣдко, съ дозволенія государыни, желавшей, кажется, этимъ способомъ восполнить недостаточность казеннаго содержанія артистамъ. [245])

Возвращаемся къ характеристикѣ екатерининскихъ русскихъ пѣвцовъ.

О другой, выше упомянутой, московской артисткѣ, славившейся въ описываемое время,—Синявской, узнаемъ только, что она тоже исполняла первыя роли въ операхъ и, между прочимъ, въ роли Зои, въ оперѣ того-же названія (1786 г.), „столько своего искусства къ удовольствію публики оказала, что и по закрытіи театра при концѣ ея роли, долгое время была апплодирована“. [246]).

Изъ петербургскихъ оперныхъ артистовъ болѣе всего выдавался Воробьевъ, высокому комическому таланту котораго и знанію народнаго быта, болѣе всего были обязаны своимъ успѣхомъ русскія „мужичьи“ оперы. Вигель, видѣвшій его уже въ 1800 хъ годахъ, не смотря на свое затаенное предубѣжденіе къ тогдашнему русскому театру, призналъ, однако, Воробьева—„чрезвычайно примѣчательнымъ и совершеннымъ“. Это, говоритъ онъ, „буффъ въ русскомъ родѣ. Онъ смѣшилъ, когда пѣлъ, когда говорилъ, когда стоялъ, смотрѣлъ, даже когда онъ только показывался на сценѣ“. [247]). Воробьевъ, кромѣ комическаго таланта, обладалъ и порядочнымъ голосомъ. Онъ былъ воспитанникомъ театральнаго училища и ученикомъ славнаго въ то время итальянскаго буффа Марокети и, говорятъ, превзошелъ потомъ своего учителя.

Не менѣе Воробьева славился въ Петербургѣ другой оперный пѣвецъ Крутицкій, владѣвшій превосходнымъ басомъ и не дюжиннымъ драматическимъ дарованіемъ. Онъ игралъ первыя роли въ

лучшихъ русскихъ операхъ—„Мельникѣ“, „Сбитеньщикѣ“ и друг., и всегда съ большимъ успѣхомъ. Его отличала государыня и нерѣдко жаловала наградами. Крутицкій былъ сынъ гарнизоннаго сержанта.

Въ Москвѣ, въ русской оперѣ „отмѣнно талантъ свой къ забавѣ зрителей изъявлялъ“ актеръ Черниковъ, исполнявшій роли Крутицкаго, а также Золышкинъ, Зловъ и Ожогинъ (буффъ). Послѣдній особенно былъ любимъ московской публикой. Чтобъ видѣть его игру, по словамъ современной критики, многіе провинціальные помѣщики и купцы нарочно пріѣзжали въ Москву издалека. Онъ сдѣлалъ себѣ имя исполненіемъ въ оперѣ „Розана и Любимъ“, роли Лѣсника, „которая была первая для его преимущественно одобрена; ибо чрезъ оную онъ сталъ извѣстенъ въ комическихъ операхъ лучшимъ въ роляхъ буффонскихъ“. [248]) Зловъ, воспитанникъ московскаго университета, былъ, по отзыву его біографа, „умный, благородный, талантливый артистъ, одаренный пріятнымъ голосомъ“. Впослѣдствіи онъ перешелъ на петербургскую сцену.

Русскія оперы, при Екатеринѣ, давались въ Петербургѣ, кромѣ придворнаго театра—въ „Каменномъ“, Книпперовомъ, деревянномъ—лѣтнемъ театрахъ. Послѣдній былъ открытъ осенью 1781 г. Его построили на нынѣшнемъ Марсовомъ полѣ, близъ Лѣтняго сада. Театръ этотъ, по свидѣтельству Пикара, былъ построенъ „въ новомъ родѣ, совершенно еще неизвѣстномъ въ здѣшнемъ краѣ. Сцена очень высока и обширна, а зала, предназначенная для зрителей, образуетъ три четверти круга. Ложъ не имѣется, но кромѣ паркета и партера со скамейками, сдѣланъ трехъярусный балконъ... Всѣ весьма довольны этимъ изящнымъ и помѣстительнымъ новымъ увеселительнымъ зданіемъ, которымъ они обязаны генералу Бецкому“... Театръ этотъ предназначался исключительно для русской драмы и оперы. Кажется, это назначеніе онъ сохранилъ до конца своего бытія, такъ какъ, судя по „Запискамъ“ Н. И. Греча, и черезъ двадцать почти лѣтъ послѣ открытія этого театра, на немъ шли одни русскіе спектакли.

Кромѣ публичныхъ театровъ, русская оригинальная и переводная опера стала въ то время обычной гостьей и на домашнихъ барскихъ сценахъ, въ исполненіи „благородныхъ“ любителей и крѣпостныхъ артистовъ. Современный театральный лѣтописецъ упоминаетъ о „домовыхъ театрахъ“ графа П. Б. Шереметева,

князя П. М. Волконскаго, графа З. Г. Чернышева и друг. вельможъ, гдѣ давались оперные спектакли. Такъ у него, между прочимъ, записано о представленіи въ первый разъ оперъ: „Башмаки Мордаре" (1778 г.), „Двѣ сестры" (1779 г.), и „Опытъ Дружбы" (1779 г.), въ домѣ графа Шереметева; затѣмъ, „Лоретты" и „Милены", въ домѣ князя Волконскаго—и тамъ и здѣсь „собственными пѣвцами и пѣвицами" хозяевъ, причемъ, артисты „пріобрѣли себѣ довольную похвалу отъ зрителей" [249]).

У тогдашнихъ вельможъ—меломановъ бывали свои *собственные*, т. е. крѣпостные, не только оперные пѣвцы и пѣвицы, но и композиторы. Напр., къ оперѣ Хераскова, „Милена", музыка была написана „крѣпостнымъ человѣкомъ его сіятельства кн. П. М. Волконскаго" хотя имя его скромный лѣтописецъ и оставилъ въ неизвѣстности... Впрочемъ, пассія къ оперной музыкѣ доходила у тогдашнихъ баръ до того иногда, что они даже кучеровъ своихъ заставляли разучивать каватины и аріи.

Жилъ-былъ тогда графъ П. М. Скавронскій, родственникъ императорскаго дома—знатный вельможа и страшный богачъ. Слабость его была—музыка, доводившая его до помѣшательства. Онъ былъ не только любителемъ музыки, но и композиторомъ, воображавшимъ себя великимъ талантомъ, хотя у него не было его ни искорки. Только благодаря его безграничной тороватости, его невозможныя сочиненія ставились на сценѣ, разыгрывались въ концертахъ, терпѣливо выслушивались и даже превозносились до небесъ.

Вѣчно окруженный пѣвцами и музыкантами, Скавронскій дошелъ, наконецъ, до совершенно нелѣпой идеи: онъ приказалъ прислугѣ не иначе разговаривать съ нимъ и между собою, какъ речитативомъ. Выѣздной лакей, приготовившись по нотамъ, сочиненнымъ его господиномъ, докладывалъ пріятнымъ сопрано, что карета его сіятельства подана. Метръ-д'отель докладывалъ барину и гостямъ торжественнымъ напѣвомъ, что кушать готово. Кучеръ объяснялся съ графомъ густыми октавами протодьяконскаго basso profundo. Во время парадныхъ обѣдовъ и баловъ графскіе слуги составляли дуэты, тріо и хоры, такъ что гостямъ казалось, будто они пьютъ и ѣдятъ — въ оперной залѣ. Вдобавокъ, самъ его сіятельство отдавалъ приказанія слугамъ тоже въ музыкальной формѣ,

а гости, желая угодить ему, вели съ нимъ разговоры въ видѣ вокальныхъ импровизацій.

Такія явленія, не смотря на ихъ странность и кажущуюся случайность, лучше всего характеризуютъ, однако, господствующіе вкусы и нравственно-умственный уровень всего общества. Безъ сомнѣнія, въ иное время графъ Скавронскій въ представленномъ видѣ былъ-бы невозможенъ.

Рядомъ съ такими платоническими маньяками, распространявшими на Руси музыкальность на почвѣ крѣпостнаго права, встрѣчались тогда „любители", относившіеся къ холопской музыкѣ съ болѣе практической точки зрѣнія. Эти меломаны не прочь были иногда поспекулировать своими „собственными" артистами и музыкантами.

Въ газетахъ того времени встрѣчались нерѣдко такого, напр., рода „объявленія":

...„Продается (тамъ-то) дворовый человѣкъ, умѣющій грамотѣ и который *очень хорошо играетъ на флейтраверсъ*".

...„продается *музыкантъ* 35 лѣтъ съ женою и дочерью, да крестьянинъ, обученный ткацкому мастерству...

...„продается *музыкантъ* и парикмахеръ, мужской и женской".. [250])

Тутъ, очевидно, шла продажа домовыхъ „капеллій" въ раздробь, и притомъ, окончательно. Гораздо остроумнѣе и прибыльнѣе распорядился на этотъ счетъ князь И. В. Одоевскій—большой любитель эстетическихъ наслажденій и въ томъ числѣ музыки. Эстетика его довела до полнаго раззоренія; тогда онъ, не будь дуракъ, пустилъ въ оборотъ свой дворовый оркестръ. Крѣпостные музыканты, „ходя въ разныя мѣста играть и получая плату, тѣмъ остальное время жизни содержали" своего добраго барина. „Воистину, восклицаетъ по этому поводу огорченный историкъ, при древней простотѣ нравовъ, музыканты не нашли-бы довольно въ упражненіи своемъ прибыли, чтобъ и себя и господина своего содержать!" [251])

Чудакъ! въ этомъ-то и заключались для „любимцевъ музъ" „златого вѣка" выгоды просвѣщенія...

Среди екатерининскихъ баръ находились даже такіе, что не брезгали принимать участіе въ антрепризѣ публичныхъ увеселительныхъ заведеній и, такъ называвшихся, „вольныхъ домовъ". Однажды, другой князь Одоевскій (Николай), генералъ-поручикъ

С. Ржевскій и другія знатныя лица скомпрометтировали себя крайне неблаговидной сдѣлкой съ французомъ Лефевромъ—„содержателемъ московскаго клуба“. Лефевръ жаловался, что помянутыя лица обманнымъ образомъ взяли съ него обязательство „совсѣмъ несогласное съ тѣмъ, которое ему на французскомъ языкѣ было предложено“. Коротко сказать, онъ уличилъ ихъ въ подлогѣ.

Тогдашній московскій главнокомандующій, графъ Чернышевъ (дѣло происходило въ 1782 г.) довелъ объ этомъ грязномъ процессѣ до свѣдѣнія императрицы. Отвѣчая ему, она, между прочимъ, писала:

„не могло намъ не показаться страннымъ и непристойнымъ. что войскъ нашихъ генералъ-поручикъ и нѣсколько князей вступили въ общество съ трактирщикомъ и въ подѣлъ его барышей. Мы не сомнѣваемся, что вы не оставите наблюдать, дабы таковыя непристойности упреждены были и всякъ упражнялся бы въ томъ, что его состоянію прилично“.

Но это былъ не единственный примѣръ такой „непристойности“. Около того-же времени князь Урусовъ состоялъ въ компаніи съ извѣстнымъ тогда Медоксомъ—содержателемъ частнаго московскаго театра, и это знали всѣ. Такая предпріимчивость знатныхъ людей, пренебрегавшихъ даже тѣмъ—„que dira le monde“, объясняется обѣдненіемъ дворянскихъ фамилій, благодаря чрезмѣрной расточительности, обуявшей высшее общество.

XV.

Романсы и пѣсни временъ Екатерины II.—Арфа и гитара.—Происхожденіе русской искусственной пѣсни прошлаго столѣтія.—Народные мотивы и ихъ подражанія.—Теорія пѣсни по Державину.—Поэты и композиторы—творцы русскихъ романсовъ.—Пѣсенники и музыкально-сценическіе журналы.

Равномѣрно съ оперой развивался у насъ и другой родъ искусственной лирико-музыкальной поэзіи—пѣсня, романсъ.

Романсы, сонаты, тріолеты, куплеты, гимны, кантаты, оды, побѣдныя пѣсни, полонезы, марши и т. под. виды пѣснопѣвческаго искусства сильно вошли во вкусы екатерининскаго общества.

Пѣніе романсовъ, подъ аккомпаниментъ клавикордъ, арфы или гитары, считалось обязательнымъ для каждой благовоспитанной дѣвицы. Не напрасно, должно быть, одинъ изъ типичнѣйшихъ сыновъ „златаго вѣка", Фамусовъ, сѣтовалъ, что мы-де, свѣтскіе родители, при посредствѣ „побродягъ", учимъ своихъ дочерей

„И танцамъ *и пѣнью,* и нѣжностямъ, и вздохамъ,
Какъ будто въ жены ихъ готовимъ скоморохамъ!"

„Дѣва за арфою", „дѣва съ гитарою" — сдѣлались любимѣйшимъ сюжетомъ для поэтовъ и живописцевъ. Влюбленные виршеплеты не иначе представляли себѣ предметъ своихъ нѣжныхъ вздоховъ, какъ съ арфою или гитарою въ рукахъ.

„Владѣющимъ твоимъ перстамъ,
О, дѣва! арфы надъ струнами,
Обезтѣлесенъ, обездушенъ,
Я будто истуканъ стою.
Царица жизни ты и смерти!"

воспѣвалъ Державинъ какую-то „волшебницу", плѣнившую его своимъ сладкогласіемъ подъ аккомпаниментъ арфы. И такихъ воспѣваній тогда писалось множество...

Отсюда и сами инструменты, какъ арфа и гитара, сдѣлались предметами поэтическими и, тотъ же Державинъ въ такихъ, напр., выраженіяхъ воспѣлъ гитару:

„Шестиструнная гитара
У красавицы въ рукахъ,
Громы звучнаго Пиндара
Заглушая на устахъ,
Мнѣ за гласомъ звонкимъ, нѣжнымъ,
Пѣть велитъ любовь"!

Арфа почиталась тоже „волшебнымъ" инструментомъ, „тихострунный" звукъ котораго „дремлетъ на розахъ", „щекочетъ нѣжно слухъ" или пробуждаетъ „шумомъ перуннымъ".

Искусственныя свѣтскія пѣсни, въ литературномъ смыслѣ этого слова, появляются у насъ одновременно почти съ зарожденіемъ нашей „гражданской" литературы, а, пожалуй, и ранѣе, потому что уже Симеонъ Полоцкій упражнялся въ этого рода „изящной словесности". Лучшія пѣсни въ первой половинѣ прошлаго вѣка вышли изъ подъ пера Ломоносова; но Ломоносовъ, хотя и „чувствовалъ", какъ онъ выражается въ „разговорѣ съ Анакреономъ", „жаръ"

„Въ согрѣвшейся крови
И бѣгать сталъ перстами
По тоненькимъ струнамъ",

хотя онъ „нѣжности сердечной въ любви" и не былъ лишонъ, тѣмъ не менѣе—говоритъ онъ о себѣ:

„Героевъ славой вѣчной
Я больше восхищенъ".

Ломоносовъ почти исключительно сочинялъ однѣ хвалебныя оды и переложенія боговдохновенныхъ псалмовъ. Послѣ Ломоносова пробовалъ писать пѣсни на идилическія и амурныя тэмы безсмертный Тредьяковскій. Кто не знаетъ его знаменитую пѣсенку веснѣ:

„Весна катитъ,
Зиму валитъ,
Поютъ птички
Со синички,
Хвостомъ машутъ и лисички"!

Въ этомъ родѣ онъ написалъ нѣсколько пѣсень и романсовъ, между которыми встрѣчаются, къ вящему удивленію потомства,

и „французской работы“, т. е. написанныя Тредьяковскимъ по-французски. О содержаніи этихъ пѣсень можно судить уже по однимъ заглавіямъ, какъ-то: „Пѣсня о томъ, что любовь безъ заплаты не бываетъ отъ женскаго пола“, „Объявленіе любви одной дѣвицѣ“, „Тоска любовницына“, „Плачъ одного любовника“ и т. п. Безъ сомнѣнія, во всѣхъ этихъ „тоскахъ“ и „плачахъ“ на первомъ планѣ купидонъ съ своими стрѣлами, къ которому пѣснопѣвецъ въ романсѣ „Прошеніе любвѣ“, обращается, между прочимъ, съ такою мольбою:

„Покинь Купидо стрѣлы:
Уже мы всѣ не цѣлы,
Но сладко уязвлены“...

Говорятъ, сочиненіемъ пѣсень занималась впослѣдствіи сама императрица Елизавета Петровна, и Державинъ приводитъ одинъ изъ принадлежащихъ, будто-бы, ея перу „пасторальныхъ“ романсовъ, въ которомъ авторъ, обращаясь къ „чистому источнику“, завидуетъ его счастью, потому что нѣкая очаровательная нимфа „прекрасно умывала“ въ немъ свое лицо:

„И съ брегу бѣлыя ноги опускала
И такъ украшала“...

Что касается екатерининской эпохи, то романсы и пѣсни сдѣлались тогда самымъ любимымъ музыкально-поэтическимъ развлеченіемъ. Музыканты, поэты—всѣ, кто во что гораздъ, усердно принялись за разработку этого благодарнаго жанра. Въ то же время въ обществѣ всѣ запѣли. Даже во дворцѣ, на эрмитажахъ пѣніе сдѣлалось однимъ изъ обычныхъ развлеченій. Описывая эрмитажные вечера, П. И. Сумароковъ говоритъ, что тамъ „иногда призывали музыку, танцовали, плясали по русски... *пѣли* хоромъ подблюдныя пѣсни, клали кольца, перстни и загадывали“... [252]) Кромѣ того, для забавы придворной публики нерѣдко призывались на этихъ вечерахъ дворцовые пѣвчіе, которые и пѣли разнообразныя пѣсни, народныя и искусственныя, любимые хоры и аріи изъ оперъ и пр.

Преимущественно пошла мода тогда на русскія и цыганскія пѣсни—народныя и подражательныя. Въ плеядѣ любимцевъ Екатерины были на этотъ счетъ горячіе руссофилы. Такимъ былъ, между прочими, гр. Алексѣй Орловъ, который, по словамъ Держа-

вина, „любилъ простую русскую жизнь, пѣсни, пляски и всѣ другія забавы простонародныя“.

Въ его домъ стекались „бойцы, борцы, силачи, пѣсенники, плясуны, скакуны, ѣздоки на лошадяхъ — словомъ все, говоритъ его біографъ Ушаковъ, что только означало... достоинство и искусство русскаго“...

Примѣръ такого „туза“ не могъ не быть заразительнымъ.

Извѣстная въ то время художница Виже-Лебренъ, проживавшая въ Петербургѣ и вращавшаяся въ кругу высшаго общества, въ послѣдніе годы царствованія Екатерины II, говоритъ въ своихъ любопытныхъ запискахъ:

„Нашъ кружокъ былъ весьма многочисленъ, и всѣ только о томъ и думали, какъ-бы повеселиться. Послѣ обѣда совершали прогулки въ изящныхъ лодкахъ, разукрашенныхъ малиновымъ бархатомъ съ золотою бахромою; въ болѣе скромной лодкѣ ѣхалъ впереди насъ хоръ пѣсенниковъ и услаждалъ насъ своимъ пѣніемъ, которое отличалось удивительною вѣрностью, даже на самыхъ высокихъ нотахъ“.

Въ нашихъ народныхъ пѣсняхъ Виже-Лебренъ находила „какую то своеобразную дикость и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какую-то унылость и мелодичность“.

Сочиненіемъ искусственныхъ пѣсенъ, романсовъ и т. под. занимались въ описываемое время даже такіе превыспренно „важные“ корифеи россійскаго Парнаса, какъ Сумароковъ и Державинъ.

Первая пѣсня Сумарокова, вызвавшая множество подражаній („Толь награда за мою вѣрность, за мою искренность“), была принята съ восхищеніемъ, главнымъ образомъ, благодаря ея музыкѣ. Ее распѣвали во всѣхъ аристократическихъ салонахъ и даже во дворцѣ — передъ императрицей. Этого мало: подъ ея голосъ стали танцовать мэнуэты... Вслѣдъ за этимъ, Сумароковъ началъ строчить различныя пѣсни, романсы, хоры и т. под. въ огромномъ количествѣ; но всѣ эти плоды его угловатой и тщедушной музы, по отзыву даже такого снисходительнаго критика, какъ Мерзляковъ, „низки въ слогѣ и въ мысляхъ“...

Державинъ тоже охотно перестраивалъ „громозвучный“ ладъ своей лиры на „сладкозвучный“ и считалъ это необходимой уступкой современному вкусу. Въ качествѣ первостатейнаго лирика, онъ конечно, предпочиталъ оду, въ которой, по его выраженію, цар-

ствуетъ „nарепіс“; но, говоритъ онъ далѣе, и самый „превосходный лирикъ долженъ иногда уступить въ сочиненіи пѣсни—вѣтреной, веселонравной дамѣ“... И онъ довольно часто подчинялъ свою гордую музу капризамъ этой „веселонравной дамы“, доказательствомъ чего служатъ его многочисленные: любовные, вакхическіе, идиллическіе и т. под. стихи и пѣсни, между которыми попадаются и весьма недурные.

Нѣкоторые изъ его пѣсень сдѣлались чрезвычайно популярны, и еще до сихъ поръ можно услышать ихъ изъ устъ какой-нибудь сентиментальной дѣвы въ нашей провинціальной глуши. Кому, напр., неизвѣстна „Пчела“ Державина?

„Пчелка златая!
Что ты жужжишь?
Все вкругъ летая,
Прочь не летишь?
Или ты любишь
Лизу мою?“

Державинъ нетолько писалъ пѣсни и романсы, но и посвятилъ имъ цѣлый теоретическій трактатъ, въ которомъ встѣчаются такія мудреныя открытія, какъ, напримѣръ, классификація русскихъ народныхъ пѣсень на три „статьи“: „на протяжныя, плясовыя и среднія“. Или — открытіе сходства русской народной мелодіи съ древне-греческой... Впрочемъ, это курьозное мнѣніе принадлежитъ прежде всего современнику Державина—Львову, считавшемуся тогда знатокомъ и любителемъ русскихъ народныхъ пѣсень. Мнѣніе онъ это высказалъ въ предисловіи изданнаго имъ сборника русскихъ пѣсень, о которомъ будетъ сказано ниже.

Наши старинныя народныя пѣсни Державину не нравились: онѣ, по его мнѣнію, „одноцвѣтны, однотонны и въ нихъ только господствуетъ гигантескъ или богатырское хвастовство“. „Нельзя сказать, продолжаетъ онъ, чтобы въ нихъ и поэзіи не было, хотя не во всѣхъ“... Но удивительнѣе всего мнѣніе Державина, что наши древнія былины богатырскаго эпоса „сочинены какимъ-нибудь однимъ человѣкомъ, чѣмъ и доказывается не вкусъ цѣлаго народа“.

„Изящная пѣсня“, т. е. искусственная, какъ и народная, по мѣткому замѣчанію Державина, „назначена природою для пѣнія“;

поэтому, она „должна быть сладкозвучною, способною къ музыкѣ и къ повторенію какимъ-либо инструментомъ". Далѣе, опредѣляя существо пѣсни, авторъ говоритъ, что она служитъ выраженіемъ „мгновеннаго взгляда на природу пріятную, нѣжную, веселую, игривую, въ которой человѣкъ наслаждается блаженствомъ жизни; или, вопреки тому, въ несчастныхъ случаяхъ сокрушается горестію, уныніемъ, тоскою и далѣе". Въ заключеніе, признавая французовъ первыми по всей Европѣ мастерами „любовныхъ, застольныхъ и забавныхъ" пѣсень, Державинъ признаетъ ихъ образцомъ въ этомъ отношеніи и для русскихъ пѣснопѣвцевъ. [253]).

Мы сдѣлали эти цитаты потому, что въ словахъ Державина отражаются, безъ сомнѣнія, общія ходячія понятія о пѣснѣ въ тогдашнемъ образованномъ кругу...

Съ модой на русскія народныя пѣсни, стали появляться во множествѣ ихъ подражанія, выходившія изъ подъ пера современныхъ поэтовъ. Лучшими сочинителями, вообще, пѣсень, считались тогда: Богдановичъ, Капнистъ, Поповъ, Дмитріевъ, князь Горчаковъ и друг., но въ особенности—Нелединскій-Мелецкій.

Нелединскій былъ весьма даровитый писатель и его пѣсни отличались легкостью языка, простотой и изяществомъ, и замѣчательнымъ сходствомъ, по складу и духу, съ народной пѣсней. Нѣкоторыя его пѣсни до сихъ поръ общеизвѣстны и распѣваются, можно сказать, всей Россіей. Такова, напримѣръ:

„Выйду я на рѣченьку
Погляжу на быструю"...

По свидѣтельству Бантышъ-Каменскаго, въ описываемое время весьма славился романсъ Нелединскаго:

„У кого душевны силы
Истощилися тоской"...

Біографъ очень хвалитъ еще слѣдующую строфу Нелединскаго, написанную, по его выраженію, „огненнымъ перомъ". Разочарованный любовникъ обращается къ предмету своей страсти:

„Если будешь хоть случайно
Близь гробницы ты моей,
Самый прахъ мой содрогнется,

Твой приходъ въ немъ жизнь родитъ
И тотъ камень потрясется,
Подъ которымъ буду скрытъ".

Современный читатель воленъ думать—и будетъ правъ—что эти вирши написаны не „огненнымъ", а риторическимъ перомъ: въ нихъ нѣтъ ни естественности, ни изящества. И дѣйствительно, почти всѣ романсы Нелединскаго слабы, хороши его только пѣсни въ народномъ вкусѣ. Впрочемъ, самъ Нелединскій называлъ свои стихотворенія „ничтожными плодами досуга въ молодыя лѣта"... Скромность, рѣдкая въ современныхъ ему авторахъ!

Надо отдать справедливость, что пѣсни Нелединскаго во многомъ обязаны своей славой и популярностью талантливому композитору Козловскому, положившему ихъ на музыку.

О. А. Козловскій, сдѣлавшійся впослѣдствіи, при Александрѣ I, директоромъ музыки императорскихъ театровъ, былъ однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ своего времени композиторовъ. Онъ и другъ его, М. Огинскій, авторъ знаменитаго, всемірноизвѣстнаго „полонеза", оба поляки родомъ, пріѣхавъ въ Петербургъ, ввели въ немъ моду на полонезы, ставшіе однѣми изъ любимѣйшихъ музыкальныхъ пьесъ въ тогдашнемъ нашемъ обществѣ. Козловскій не менѣе Огинскаго славился полонезами и одинъ изъ нихъ, съ хорами:

„Громъ побѣды раздавайся,
Веселися храбрый россъ!"

исполненный на знаменитомъ праздникѣ Потемкина въ Таврическомъ дворцѣ, произвелъ необыкновенный фуроръ и упрочилъ славу автора. Ѳ. Булгаринъ, лично знавшій Козловскаго, утверждаетъ, что „въ его полонезахъ настоящій духъ этого рода музыки". [255]) Вигель въ своихъ „Воспоминаніяхъ" подтверждаетъ фактъ необыкновенной популярности въ екатерининское время полонезовъ Козловскаго. По его словамъ, особенно славился и былъ любимъ тогда общеизвѣстный полонезъ этого композитора на слова:

„Славься симъ Екатерина"...

Подъ звуки этого полонеза, „русскіе, говоритъ Вигель, ходили тогда съ какою-то восторженною гордостью". [256])

Кромѣ полонезовъ, Козловскій написалъ много и другихъ пьесъ; его перу принадлежитъ музыка лучшихъ романсовъ и пѣсень екатерининскаго времени и Нелединскаго и другихъ поэтовъ.

Въ сочиненіи музыки къ русскимъ пѣснямъ и романсамъ описываемаго времени много трудился также и плодовитый Сарти. Ему приписываютъ, напр., музыку весьма популярнаго въ то время романса:

„Я не знала ни о чемъ въ свѣтѣ тужить"...

Сарти, написавшій болѣе 40 оперъ, оказалъ, вообще, не малыя заслуги разработкѣ, собственно, русской музыки. Но и помимо заѣзжихъ композиторовъ, екатерининскій вѣкъ былъ довольно богатъ русскими музыкальными талантами, произведенія которыхъ до сихъ поръ еще живутъ и долго будутъ жить. Укажемъ, напр., на Бортнянскаго, считающагося авторитетомъ въ нашемъ церковномъ пѣніи.

Бортнянскій, родомъ малоросъ, былъ отправленъ императрицею въ 1768 г. въ Италію для музыкальнаго образованія. Въ Венеціи онъ учился у Галуппи; вернувшись въ Петербургъ, былъ принятъ „съ отмѣннымъ уваженіемъ" и получилъ званіе „композитора придворнаго пѣвческаго хора". Онъ писалъ разнообразныя пьесы, даже оперы, но особенно прославился своими мелодичными духовными концертами.

Почти одновременно съ Бортнянскимъ, подавалъ огромныя надежды другой талантливый самородокъ, М. С. Березовскій, тоже малоросъ по происхожденію.

Березовскому, получившему музыкальное образованіе въ Болонской музыкальной академіи—у знаменитаго Мартини, первому принадлежитъ честь преобразованія нашего церковнаго пѣнія; онъ первый ввелъ въ нашу ирмологію „новѣйшій итальянскій вкусъ" и симфонію. Къ сожалѣнію, онъ недолго жилъ и не могъ развернуть свой талантъ во всю ширину. Пріѣхавъ въ 1774 г. изъ Италіи съ графомъ Орловымъ, Березовскій былъ принятъ вначалѣ весьма благосклонно. „Концерты" его давались при дворѣ и—нравились. Онъ былъ зачисленъ въ штатъ придворной музыки; но преобладавшіе въ этомъ штатѣ иностранцы изъ зависти, не давали ему ходу. Въ немъ принималъ участіе Потемкинъ, обѣщалъ сдѣлать директоромъ предполагавшейся тогда „музыкальной ака-

деміи" въ Кременчугѣ; но изъ этихъ обѣщаній и покровительствъ для обойденнаго артиста не вышло никакого толку. Онъ впалъ въ ипохондрію, сталъ искать утѣшенія на днѣ „горькой" чаши, допился до горячки и — зарѣзался въ 1777 году, въ цвѣтущемъ возрастѣ... [257])

Было при Екатеринѣ еще нѣсколько даровитыхъ русскихъ музыкальныхъ дѣятелей, оставившихъ послѣ себя память. Упомянемъ о С. Д. Карелинѣ, капельмейстерѣ оркестра камергера Вадковскаго; затѣмъ, о такъ прозванномъ тогда Гандошкѣ (Антошкѣ), замѣчательномъ композиторѣ и виртуозѣ на скрипкѣ. Этотъ русскій Паганини состязался съ первыми европейскими скрипачами, Віотти, Местрино, Дицомъ, и—затмѣвалъ ихъ своей игрой. Гандошка или Хандошкинъ былъ обязанъ своей карьерой Потемкину. Онъ пользовался при дворѣ огромнымъ успѣхомъ и былъ очень плодовитымъ композиторомъ: онъ написалъ до ста сочиненій для скрипки.

Обозрѣвая библіографическіе каталоги нашей литературы и журналистики конца прошлаго и начала нынѣшняго столѣтія, невольно поражаешься чрезвычайнымъ обиліемъ изданій, спеціально посвященныхъ театру и музыкѣ. Однихъ журналовъ въ этомъ родѣ было такое множество, какого въ настоящее время, т. е. спустя почти сто лѣтъ, у насъ не насчитается и половины. Не говоря уже о разныхъ „театральныхъ", „драматическихъ" и „музыкальныхъ" „магазинахъ", „сборникахъ", „вѣстникахъ" и „журналахъ", спеціализація по издательству этого рода дошла до такихъ тонкостей, что находились напр., охотники предпринимать изданіе: „Журнала С.-Петербургскаго италіанскаго театра" (1795 г.), „Гитарнаго журнала" (Василій Алферовъ); „Журнала для фортепьяна, содержащаго въ себѣ русскія пѣсни съ варіаціями" (Ѳ. Нерлихъ), и т. п. Вѣроятно, находились на эти курьозные и немыслимые въ наше время журналы подписчики и читатели... Во всякомъ случаѣ, обстоятельство это еще разъ указываетъ на сильное развитіе въ тогдашнемъ обществѣ музыкальной маніи.

Правда, издавались эти журналы большею частью ужъ очень патріархально. Напр., нѣкто Д. Вельшовъ, принимаясь издавать журналъ „Талію", предувѣдомлялъ подписчиковъ, что время выхода книжекъ сей „Таліи" „будетъ зависѣть отъ его, издателя, тѣлеснаго и душевнаго расположенія"... Посвящая, переведенную имъ

на русскій языкъ, оперу „Аріаданъ“ князю М. П. Волконскому, онъ беззастѣнчиво ходатайствовалъ:

„Ей богу! И руки и голова устали.
За всѣ-жъ мои труды,
Вели его (т. е. „Аріадана“) сыграть, чтобъ публика сказала:
Ну, право, хоть куды!..“

Кромѣ упомянутыхъ журналовъ, мы насчитали въ извѣстномъ каталогѣ Сопикова 129 оперъ (т. е. ихъ либретто), напечатанныхъ большею частью въ послѣдніе годы царствованія Екатерины II. Пѣсенникамъ-же того времени и — счета нѣтъ. Они состояли, конечно, изъ русскихъ народныхъ и искусственныхъ пѣсень и романсовъ, наиболѣе въ то время распространенныхъ и любимыхъ. Какъ извѣстно, Москва и понынѣ издаетъ ежегодно десятки тысячъ всевозможныхъ пѣсенниковъ; но изданія эти чисто лубочнаго свойства и не имѣютъ никакого обращенія въ образованной части общества. Не то было въ описываемое время. Тогда изданіе пѣсенниковъ предпринимали нерѣдко и люди весьма почтенные, изъ числа писателей (каковы: Львовъ, Пишкинъ, Ключаровъ и друг.), поэтому, нѣкоторые пѣсенники, составляющіе теперь великую библіографическую рѣдкость, были изданы весьма опрятно, толково и даже съ нѣкоторой роскошью—съ приложеніемъ, напр., нотъ для пѣнія и аккомпанимента на гитарѣ избранныхъ пѣсень... Сверхъ того, стали появляться сборники народныхъ пѣсень на научной подкладкѣ, съ попытками филолого-историческаго ихъ изслѣдованія. Таково было изданіе, 1790 г., Львова, собравшаго собственнымъ „стараніемъ“ значительное количество народныхъ пѣсень и посвятившаго изслѣдованію ихъ характера и мелодіи цѣлый трактатъ. Къ тому-же, всѣ собранныя имъ пѣсни положены на ноты тогдашнимъ придворнымъ капельмейстеромъ Прачемъ... Изданіе это теперь очень рѣдкое и весьма цѣнное.

XVI.

Примѣненіе музыки къ школьному образованію. — Взгляды на этотъ предметъ мыслителей XVIII вѣка и Екатерины II.—Дидро, теорія и практика.—Изящныя искусства, какъ условіе благовоспитанности. — Обученіе музыки институтокъ и питомцевъ Воспитательнаго дома.—Питомцы театральной школы Книппера.— Кадетская сцена и кадетская капелла. — Университетскіе спектакли. — Театральное училище.

Въ заключеніе нашего очерка состоянія музыки въ Россіи при Екатеринѣ II, бросимъ взглядъ на тогдашнее воспитательное значеніе музыки въ одной изъ важнѣйшихъ областей общественнаго организма — именно, въ области школы.

Музыка издревле считалась важнымъ воспитательнымъ элементомъ въ системѣ образованія юношества; но, разумѣется, способъ и размѣръ ея примѣненія въ данномъ отношеніи подчинялся тѣмъ или другимъ господствовавшимъ въ педагогіи взглядамъ и теоріямъ. Были эпохи, когда педагоги находили нужнымъ давать ей въ школѣ болѣе широкій просторъ и—наоборотъ.

Такъ, намъ извѣстно, что нѣкоторые, весьма авторитетные моралисты XVIII столѣтія смотрѣли на музыку крайне пренебрежительно и считали ее совершенно безполезнымъ элементомъ въ воспитательномъ отношеніи. Извѣстный философъ Локкъ писалъ, напр.:

„Между талантливыми и дѣловыми людьми я такъ рѣдко слышалъ похвалу кому-нибудь за особенное искусство въ музыкѣ, что, думаю, ему можно отвести послѣднее мѣсто между всѣми возможными искусствами“.

Этотъ взглядъ, раздѣляемый тогдашней европейской педагогіей, былъ занесенъ и къ намъ — въ Россію, по крайней мѣрѣ, какъ теорія. Въ учебной инструкціи, данной Екатериной князю Салтыкову, мы встрѣчаемъ слѣдующее рѣзкое отрицаніе пользы музыкальнаго искусства въ педагогическомъ отношеніи: „виршамъ и музыкѣ, пишетъ императрица, учить не для чего, тѣмъ и другимъ много времени теряется, дабы достигнуть искусства“. Бецкій, завѣдывавшій тогда учебной частью, ограничилъ преподаваніе му-

зыки и пѣнія одними женскими училищами, да и въ этой области нѣсколько позднѣе въ свою очередь было сдѣлано новое ограниченіе. Такъ, при Екатеринѣ, въ Смольномъ институтѣ, состоявшемъ изъ двухъ отдѣленій — благороднаго и мѣщанскаго, музыка и пѣніе преподавались одинаково и въ томъ и въ другомъ. Когда-же, послѣ смерти Екатерины, завѣдываніе женскими учебными заведеніями приняла на себя императрица Марія Θеодоровна, порядокъ этотъ измѣнился не въ пользу музыкальнаго развитія. Въ 1797 г. Марія Θеодоровна писала, что, по ея мнѣнію, „крайне несообразно смѣшивать дѣвицъ благородныхъ съ мѣщанками", и потому нашла, что обученіе музыкѣ и танцамъ, „будучи существеннымъ требованіемъ въ воспитаніи дѣвицы благородной, становится нетолько вреднымъ, но даже гибельнымъ для мѣщанки и можетъ увлечь ее въ общества, опасныя для добродѣтели..." [258])

И на этомъ основаніи, воспитанницъ-мѣщанокъ перестали обучать „гибельнымъ" для нихъ искусствамъ.

Несмотря, однако, на господство этихъ теоретическихъ воззрѣній, признававшихъ безполезность и даже вредъ музыки въ системѣ школьнаго образованія, жизнь, мода и вліяніе существовавшихъ въ наукѣ противоположныхъ взглядовъ, брали-таки свое. Такимъ образомъ, если Локкъ, Ж. Ж. Руссо и другіе авторитеты смотрѣли на это дѣло съ отрицательной точки зрѣнія, то—и наоборотъ—находились современные имъ, не менѣе вліятельные мыслители, которые высказывались въ пользу широкаго музыкальнаго развитія.

Извѣстный Дидро, взгляды и мнѣнія котораго такъ уважала Екатерина, былъ страстный любитель музыки и, вотъ какъ отзывался о ея гуманитарномъ значеніи:

„Музыка, писалъ онъ княгинѣ Дашковой, это—самое могущественное изъ изящныхъ искусствъ. Вліяніе музыки, подобно вліянію любви, — необъятно; она доставляетъ высокое наслажденіе и, можетъ быть, еще больше утѣшенія" [259]).

Находясь въ Петербургѣ, Дидро съ особеннымъ интересомъ изучалъ русскую національную музыку и, уже впослѣдствіи, живя въ Парижѣ, просилъ Бороздину доставить ему, по возвращеніи въ Россію, нѣсколько народныхъ пѣсенъ, съ которыми онъ познакомился въ ея пѣніи.

Изъ этого можно судить, какое образовательное значеніе дол-

женъ былъ придавать музыкѣ Дидро. Для насъ этотъ фактъ тѣмъ большую имѣетъ важность, что, какъ извѣстно, Екатерина поручила Дидро, послѣ свиданія съ нимъ, составить „проектъ организаціи народнаго образованія въ Россіи..."

Что на практикѣ вовсе не смотрѣли тогда на музыку, въ примѣненіи къ образованію юношества, съ такой мрачной отрицательной точки зрѣнія, лучше всего доказываетъ слѣдующій краснорѣчивый примѣръ.

Наслѣдникъ престола В. К. Павелъ Петровичъ, о правильномъ воспитаніи и образованіи котораго, конечно, должно было прилагаться гораздо больше стараній, чѣмъ о комъ-нибудь другомъ, съ ранняго дѣтства былъ обучаемъ музыкѣ и принималъ постоянное участіе во всѣхъ дворцовыхъ музыкально-сценическихъ развлеченіяхъ. И это не было слѣдствіемъ личнаго вкуса Павла Петровича; напротивъ, по отзыву одного изъ его воспитателей, П. Порошина, „въ позорищахъ (т. е. зрѣлищахъ), по собственному его высочества увѣренію, не изволилъ онъ находить большаго веселья и удовольствія".

Тотъ же Порошинъ разсказываетъ такой случай: „стали мы тутъ (въ покояхъ великаго князя) попѣвать нѣкоторыя изъ французскихъ комическихъ оперъ аріи, то просилъ государь, чтобъ перестали, сказывая, что онъ и такъ столько ихъ наслушался, что и во снѣ ему снятся и не даютъ покою".

Одиннадцати лѣтъ Павелъ Петровичъ уже игралъ на клавикордахъ и, настолько сносно, что придворные вельможи, какъ, напримѣръ, князь П. И. Рѣпнинъ, [260]) находили пріятнымъ сидѣть и слушать его игру, хотя это и не входило въ кругъ ихъ обязанностей.

Дѣло въ томъ, что, по существующимъ тогда въ обществѣ взглядамъ и вкусамъ, музыка, какъ и другія изящныя искусства, должна была признаваться необходимымъ образовательнымъ элементомъ уже по самому представленію, въ чемъ именно должна была выражаться благовоспитанность? — Отъ благовоспитанной особы требовалось, чтобы она отнюдь не позволяла себѣ ни „излишне важничать" ни „унылый видъ являть". Тотъ же Бецкій настоятельно требовалъ отъ воспитателей, чтобы они старались развивать въ сердцахъ своихъ питомцевъ постоянную „веселость, вольныя дѣйствія души и пріятное учтивство". „Быть всегда ве-

селу и довольну, пѣть и смѣяться, говоритъ онъ, есть прямой способъ къ произведенію людей здоровыхъ, добраго сердца и остраго разума.“ [261]) Понятно, что такъ какъ изящныя искусства и музыка болѣе всего могли содѣйствовать развитію этихъ симпатичныхъ качествъ въ воспитанникахъ, то не могло быть и рѣчи о преданіи ихъ остракизму...

Какъ и теперь, такъ и въ то время дѣвочекъ гораздо больше и чаще обучали музыкѣ и пѣнію, чѣмъ мальчиковъ. Какъ и теперь, такъ и тогда благовоспитанная дѣвица изъ порядочнаго общества, обязательно должна была знать музыку.

Разсадникомъ свѣтскаго образованія для прекраснаго пола служилъ при Екатеринѣ Смольный институтъ, или какъ онъ назывался офиціально — „Общество благородныхъ дѣвицъ“, въ которомъ постоянно воспитывалось въ тѣ времена около 500 дѣвицъ— „цѣлый батальонъ амазонокъ“, по галантному выраженію Вольтера.

Смолянокъ обучали главнымъ образомъ языкамъ и изящнымъ искусствамъ, въ числѣ которыхъ музыка играла первенствующую роль. По уставу института, дѣвицы начинали учиться музыкѣ и пѣнію съ перваго класса, т. е. съ шестилѣтняго возраста и, потому, достигали на этомъ поприщѣ нерѣдко большаго совершенства.

Для бо́льшаго ихъ поощренія, институтское начальство устроивало въ институтѣ концерты, спектакли и т. под. зрѣлища, на корые приглашалась избранная публика. Воспитанницы получали такимъ образомъ возможность выказать свои таланты и искусство передъ столичнымъ обществомъ. Сама императрица посѣщала институтскіе концерты и спектакли, и милостиво поощряла сценическіе и музыкальные успѣхи воспитанницъ. Насколько близко принимала она къ сердцу это дѣло, можно судить изъ ея переписки съ Вольтеромъ. „Дѣвицы, писала она ему, исполняютъ свои роли лучше здѣшнихъ актеровъ; но должно замѣтить, что число пьесъ, пригодныхъ для нихъ, слишкомъ ограничено“... Далѣе императрица проситъ по этому поводу совѣта у Вольтера, и—онъ вызывался-было самъ передѣлать нѣкоторыя пьесы для смольнаго театра. Смолянки вмѣстѣ съ кадетами нерѣдко фигурировали и на эрмитажныхъ спектакляхъ. Пикаръ отмѣтилъ, какъ особенно интересную новость петербургскаго зимняго сезона за 1781 г., одинъ изъ подобныхъ спектаклей, въ которомъ играли „двѣнадцать дѣвицъ

Смольнаго монастыря и двѣнадцать кадетъ меньшихъ классовъ. Послѣ спектакля ихъ оставили къ балу для танцевъ: Это дѣлается для того, замѣчаетъ авторъ, чтобы еще болѣе приохотить маленькихъ великихъ князей къ танцамъ, къ которымъ они безъ того уже такъ пристрастились, что для нихъ при дворѣ танцуютъ два раза каждую недѣлю". [262])

Сценическое искусство институтокъ было тогда предметомъ общаго восторга. Особенно искуснымъ и талантливымъ между ними писались и посвящались стихотворные дифирамбы.

«Какъ ты, *Нелидова*, Сербину представляла,
Ты маску Таліи самой въ лицѣ являла
И, соглашая гласъ съ движеніемъ лица,
Пріятность съ дѣйствіями и съ чувствіями взоры,
Пандолфу дѣлая то ласки, то укоры,
Плѣнила пѣніемъ и мысли и сердца». [263])

Такъ воспѣвалъ современный піитъ одну изъ смолянокъ Нелидову, за исполненіе ею роли Сербины въ пьескѣ „La servante maîtresse".

Другой современникъ, Порошинъ, разсказывая въ своихъ „запискахъ" объ одномъ изъ посѣщеній Смольнаго Павломъ Петровичемъ (въ 1765 г.), говоритъ, что благородныя дѣвицы „въ присутствіи его высочества танцовали, пѣли по итальянски и французскую пѣсню комической оперы". Великій князь такъ былъ восхищенъ талантами и искусствомъ воспитанницъ, что пробылъ въ институтѣ пять часовъ къ ряду.

Екатерина и ея главный пособникъ по учебной части, И. И. Бецкій, не дѣлали изъ образованія привилегіи однихъ только дворянскихъ дѣтей: дѣти низшихъ сословій пользовались одинаковымъ правомъ на образованіе. Мы уже упомянули о существованіи тогда при смольномъ институтѣ отдѣленія для мѣщанскихъ дѣвицъ, которыхъ тоже обучали музыкѣ и пѣнію. Бецкій требовалъ, чтобы даже изъ питомцевъ Воспитательнаго дома не воспитывали „холоповъ". Въ тѣхъ же вышеупомянутыхъ „примѣчаніяхъ" своихъ, онъ предписывалъ, чтобы питомцевъ Воспитательнаго дома, „рожденныхъ съ отмѣнною остротою, готовить въ академію наукъ и художествъ; для тѣхъ же, у кого проявится способность къ пѣнію и музыкѣ—избирать учителей музыкѣ"...

Кромѣ того, въ 1779 г., по особому контракту съ театральнымъ антрепренеромъ Карломъ Книпперомъ, вѣдомство Воспитательнаго дома отдало ему, для обученія музыкѣ и сценическому искусству, *пятьдесятъ* своихъ питомцевъ обоего пола, съ этою цѣлью выписанныхъ изъ Москвы. Избирались такіе изъ питомцевъ, которые и до этого обучались уже музыкѣ, танцамъ и драматическому искусству.

Книпперъ обязывался, втеченіе первыхъ трехъ лѣтъ, содержать питомцевъ на всемъ готовомъ, а наиболѣе успѣшныхъ въ обученіи поощрять „пристойными" наградами. По истеченіи-же трехлѣтія, онъ долженъ былъ назначить всѣмъ имъ жалованье, „по ихъ талантамъ", отъ 100 до 300 руб., продолжая довольствовать квартирами съ отопленіемъ и освѣщеніемъ.

Книпперу порученъ былъ надзоръ и за нравственностью воспитанниковъ. Кажется, надзоръ этотъ не былъ особенно старателенъ, какъ видно изъ того, что, по представленію Книппера, въ разное время опекунскій совѣтъ сдалъ двухъ питомцевъ — одного музыканта и одного актера—въ солдаты за дурное поведеніе. По истеченіи шести лѣтъ, питомцы, воспитывавшіеся у Книппера, могли оставить его, какъ равно и онъ самъ могъ отказать питомцу.

Изъ школы Книппера вышло нѣсколько замѣчательныхъ русскихъ артистовъ, какъ, напр., А. Крутицкій, К. Гамбуровъ, М. Волковъ, Милевская, Крутицкая и др.

Впрочемъ, развитіемъ своихъ талантовъ, они были обязаны вовсе не Книпперу, а И. А. Дмитревскому, который завѣдывалъ ихъ драматическимъ образованіемъ. Книпперъ, напротивъ, держалъ своихъ воспитанниковъ въ черномъ тѣлѣ и относился къ ихъ обученію съ крайней небрежностью. Онъ, напр., не покупалъ даже инструментовъ для воспитанниковъ-музыкантовъ, заставляя ихъ играть на старыхъ, привезенныхъ, вмѣстѣ съ ними, изъ Москвы, подъ тѣмъ предлогомъ, что музыкантъ лучше играетъ на томъ инструментѣ, „къ употребленію котораго уже привыкъ", но въ сущности для того, чтобъ избавить себя отъ лишнихъ издержекъ. Вслѣдствіе такой скаредности, музыканты нѣсколько лѣтъ продолжали играть „на тѣхъ-же скверныхъ инструментахъ, которые, разноголося, отвращали, къ стыду ихъ, слухъ зрителей". Къ тому же, и обученіе музыкантовъ остановилось на той точкѣ, на которой засталъ его контрактъ Книппера съ Воспитательнымъ домомъ, и

содержатель театра совсѣмъ не позаботился о дальнѣйшемъ музыкальномъ образованіи своихъ юныхъ артистовъ. [264])

Не смотря на это, система, примѣненная къ образованію питомцевъ Воспитательнаго дома въ дни Екатерины II, дала не мало полезныхъ и талантливыхъ дѣятелей въ области русскаго искусства. Кромѣ указанныхъ выше примѣровъ, слѣдуетъ упомянуть также, что многіе недюжинные художники екатерининскаго и позднѣйшаго времени вышли, именно, изъ Воспитательнаго дома. Въ этомъ легко убѣдиться, пробѣжавъ біографическій перечень именъ русскихъ академиковъ и художниковъ конца прошлаго столѣтія въ „Каталогѣ оригинальныхъ произведеній русской живописи“ (находящихся въ Академіи художествъ), А. Сомова (изд. 1872 г.).

А вотъ что говоритъ очевидецъ тогдашнихъ успѣховъ въ искусствахъ питомцевъ Воспитательнаго дома. Очевидецъ этотъ, Уилльямъ Коксъ, англичанинъ, посѣтившій Россію въ концѣ 50-хъ гг. прошлаго столѣтія и оставившій послѣ себя описаніе этого путешествія.

Будучи въ Москвѣ, Коксъ присутствовалъ однажды на спектаклѣ, данномъ воспитанниками московскаго Воспитательнаго дома. Шли двѣ переводныя съ французскаго пьесы: „Честный преступникъ“, комедія, и оперетка—„Деревенскій колдунъ“.

„Не понимая русскаго языка, говоритъ Коксъ, я не могъ судить о чистотѣ дикціи; но мнѣ очень понравилась игра. Между пѣвцами было нѣсколько хорошихъ голосовъ. Оркестръ былъ также не дуренъ и состоялъ изъ однихъ воспитанниковъ, кромѣ первой скрипки, которую исполнялъ ихъ учитель музыки. Представленіе на этотъ разъ не сопровождалось балетомъ, о чемъ я очень жалѣлъ, потому что, судя по наслышкѣ, они (т. е. воспитанники) танцуютъ балетъ съ большимъ изяществомъ и граціей“. [265])

При этомъ Коксъ свидѣтельствуетъ, что всѣ декораціи, сцена, кулисы и проч. также были сдѣланы, въ описанномъ театрѣ, самими питомцами Воспитательнаго дома.

Кажется, если даже на избалованный вкусъ иностранца все это показалось такъ мило и изящно, то—это лучшій похвальный аттестатъ и системѣ воспитанія и степени процвѣтанія музыки и другихъ искусствъ въ школѣ того времени...

Ѳ. Булгаринъ, учившійся въ шляхетскомъ кадетскомъ корпусѣ во времена Екатерины, свидѣтельствуетъ въ своихъ „Воспомина-

ніяхъ“ о господствѣ меломаніи между кадетами. Любовь къ театру, къ музыкѣ и танцамъ переходила въ кадетахъ отъ поколѣнія къ поколѣнію и поощрялась начальствомъ.

Мы уже знаемъ, что чуть не съ первыхъ дней основанія этого корпуса, воспитанники его принимали весьма дѣятельное участіе въ придворныхъ спектакляхъ, особенно въ балетѣ. Въ самомъ корпусѣ находился театръ, на которомъ кадеты подвизались, къ увеселенію своего начальства и избранной публики, во всѣхъ родахъ сценическо-музыкальнаго искусства. Въ 80-хъ гг., по современнымъ официальнымъ извѣстіямъ, на корпусной сценѣ кадетскіе спектакли давались весьма часто, и публика оставалась довольна игрою кадетъ. Кромѣ того, въ это-же время, здѣсь давались оперы частной труппой Пальянелли, арендовавшаго за деньги корпусный театръ, съ правомъ давать спектакли три раза въ недѣлю: по воскресеньямъ, средамъ и субботамъ. [266])

Позднѣе, въ шляхетскомъ корпусѣ, какъ разсказываетъ Булгаринъ, „было два хора пѣвчихъ—одинъ изъ кадетъ, а другой изъ служителей и людей наемныхъ. Тогда пѣвческіе хоры не ограничивались однимъ церковнымъ пѣніемъ, но пѣвали также во время стола, на вечерахъ и вообще на празднествахъ, кантаты, гимны, стихи на разные случаи, положенныя на музыку русскія и малороссійскія пѣсни... Хоръ корпусныхъ пѣвчихъ былъ превосходный. Басъ, по имени Бабушкинъ, славился во всемъ Петербургѣ... Корпусные пѣвчіе, въ праздники, послѣ обѣда, пѣвали въ саду, въ бесѣдкѣ, свѣтскіе гимны и пѣсни“... [267])

Начальство прилагало особенныя заботы объ усовершенствованіи корпуснаго хора и пригласило для этого Бортнянскаго. Бортнянскій пополнилъ хоръ новыми голосами, выбранными изъ кадетъ; въ число ихъ попалъ и Булгаринъ. Корпусный хоръ часто исполнялъ въ своей церкви духовные концерты подъ управленіемъ самого Бортнянскаго...

Кромѣ пѣнія, кадеты учились танцамъ, а нѣкоторые и музыкѣ на разныхъ инструментахъ. Булгаринъ, напримѣръ, игралъ на гитарѣ и на фортепьянахъ...

Процвѣтали въ то-же время изящныя искусства и въ другихъ учебныхъ заведеніяхъ, напр., въ единственномъ тогда въ Россіи—московскомъ университетѣ. Студенты часто давали въ стѣнахъ университета спектакли, концерты и разныя другія зрѣлища, въ при-

сутствіи избранной публики. И. А. Второвъ, бывшій въ Москвѣ въ 90-хъ гг., какъ-то на масляной лично присутствовалъ на спектаклѣ студентовъ, данномъ въ помѣщеніи университетскаго благороднаго пансіона. Играли драму „Добрый сынъ", студентами же переведенную. Второвъ остался очень доволенъ ихъ игрой... Всѣ актеры и музыканты были—студенты. Сценическія представленія въ университетѣ давались студентами даже на публичныхъ экзаменахъ... [268])

Замѣтимъ, наконецъ, что въ царствованіе Екатерины было основано въ Россіи *первое* спеціальное училище по сценическо-музыкальному искусству. То было театральное училище, учрежденное въ 1779 г. на 15 воспитанниковъ и 15 воспитанницъ. Директоромъ этого училища и въ тоже время преподавателемъ въ немъ драматическаго искусства былъ назначенъ Дмитревскій. На содержаніе театральнаго училища было ассигновано свыше 10,000 руб. въ годъ. Изъ него вышло впослѣдствіи не мало замѣчательныхъ артистовъ...

КАВОСЪ И ЕГО ВРЕМЯ.

„Лишь водевиль есть вещь, а прочее
все — гиль!“

I.

Раздѣленіе исторіи русской музыки Сѣровымъ. — Задачи предлагаемой книги. — Времена императора Павла и его личные вкусы. — Сокращеніе военныхъ оркестровъ. — Стѣснительныя условія для развитія общественныхъ развлеченій и изящныхъ искусствъ.

Покойный Сѣровъ, собираясь писать исторію русской музыки, вообще, а русской оперы, въ особенности, предполагалъ раздѣлить ее на четыре періода: 1) опера въ Россіи до Кавоса; 2) Кавосъ и его время; 3) Верстовскій и его пѣсенныя оперы; и 4) Глинка и его стиль.

Не вдаваясь въ разборъ, насколько правильно и цѣлесообразно такое подраздѣленіе, во всякомъ случаѣ цѣнное по авторитетности его автора, мы пользовались имъ отчасти какъ рамкой для предлагаемыхъ очерковъ состоянія музыки въ Россіи въ петербургскій періодъ. Полагаемъ, однако, что рѣзко отдѣлять періодъ Верстовскаго отъ періода Глинки очень трудно, какъ потому, что «школы» этихъ двухъ дѣятелей были почти современны, такъ и потому, что значеніе Верстовскаго не можетъ идти ни въ какое сравненіе съ громаднымъ значеніемъ Глинки: Верстовскій, такъ сказать, поглощается Глинкой. Не правильнѣе-ли назвать поэтому весь послѣдующій, со временъ Кавоса, періодъ развитія русской музыки (начиная съ 20-хъ годовъ) общимъ названіемъ—*эпохи Глинки*? Основываясь на такомъ взглядѣ, мы положили закончить нашъ трудъ александровскимъ временемъ, такъ какъ думаемъ, что эпоха Глинки, до сихъ поръ переживаемая русской музыкой, не завершила еще своего цикла и, слѣдовательно, не можетъ пока служить предме-

томъ точнаго историческаго изслѣдованія, даже въ той узенькой рамкѣ, которою очерчивается наша скромная задача...

Такимъ образомъ, мы ограничимся по хронологіи Сѣрова эпохой Кавоса или, вѣрнѣе сказать, временемъ царствованія Павла Петровича и Александра I, такъ какъ этими именами, характеризующими все данное время, опредѣлятся болѣе просторное и болѣе соотвѣтствующее нашей задачѣ поле для изслѣдованія.

Задача этой книги, главнымъ образомъ, состояла въ изслѣдованіи взаимодѣйствующаго вліянія искусства, вообще, и музыки, въ особенности, на бытовыя и нравственныя стороны русскаго общества и—обратно. Мы старались выяснить, съ одной стороны, бытовую роль и мѣсто музыки въ исторіи русской семейной и общественной жизни, а съ другой — степень ея культурнаго значенія въ ряду прогрессивныхъ элементовъ русской цивилизаціи. Идетъ послѣдовательный, въ хронологическомъ порядкѣ, рядъ разсказовъ о томъ, какъ и въ чемъ выражалась въ разныя времена музыкально-сценическая стихія русской индивидуальности, и какъ отражалась она на общественныхъ и личныхъ отношеніяхъ и нравахъ нашихъ предковъ. Исторіей музыки, въ точномъ смыслѣ этого слова, мы не задавались, не потому только, что это не отвѣчало ни нашей цѣли, ни степени нашей компетентности, а просто потому, что такой исторіи до послѣдняго времени у насъ, строго говоря, и вовсе не существовало. Въ прошлое столѣтіе русское общество почти во всемъ рабски подражало Западу, а тѣмъ болѣе, что касается искусства и, въ особенности, музыки. Если-бы мы были поставлены въ необходимость послѣдовательно, съ точки зрѣнія исторической музыкальной критики, изложить *что* именно составляло музыкальный репертуаръ нашихъ диллетантовъ описываемыхъ временъ—намъ оставалось бы просто отослать читателя къ исторіи европейской музыки соотвѣтствующихъ эпохъ. Что игралось, къ чему имѣлся вкусъ, словомъ, что было въ модѣ за данное время въ центрахъ европейской музыки, все то, безъ всякой критики, преемственно переходило къ намъ и считалось верхомъ совершенства... Поэтому, мы ограничивались однимъ лишь указаніемъ измѣненій моды и вкуса, происходившихъ въ музыкальномъ искусствѣ въ Россіи, подъ вліяніемъ Запада. Главная-же наша цѣль заключалась, во первыхъ въ характеристикѣ тѣхъ общественныхъ явленій, въ которыхъ такъ или иначе отражалось это измѣнчивое вліяніе въ данномъ отноше-

нія, а, во вторыхъ — въ возможно рельефномъ оттѣненія проблесковъ русской народной личности, поскольку она могла выражать себя и выражала въ разсматриваемой области, подъ вѣковымъ гнетомъ чуждыхъ вліяній...

Такимъ образомъ, историко-критической оцѣнки собственно музыки — въ предлагаемой книгѣ читатель не найдетъ. Въ этомъ случаѣ, мы считали достаточнымъ констатировать только кое-гдѣ готовые отзывы критики спеціальной, и то лишь настолько, насколько это было необходимо въ интересѣ цѣлостности представляемой картины музыкальнаго развитія въ Россіи съ условленной нами точки зрѣнія.

„Ужасная вѣсть“ о кончинѣ императрицы Екатерины II, говоритъ одинъ изъ ея современниковъ, „прервала плѣнительный сонъ, въ который погружена была вся Россія“... [269]) Въ 1796 г. на престолъ вступилъ императоръ Павелъ, и — съ перваго же дня его царствованія изнѣженнымъ эстетикамъ и сибаритамъ екатерининскаго двора и высшаго свѣта стало не до „плѣнительнаго сна“...

Императоръ Павелъ, и по личному характеру и по своимъ нравственнымъ правиламъ, былъ суровый ригористъ и формалистъ. Онъ, по словамъ Болотова, „отмѣнную съ малолѣтства своего имѣлъ склонность къ военнымъ экзерциціямъ и дисциплинѣ, которыя обратились даже въ привычку и страсть“. Съ самаго ранняго дѣтства онъ велъ жизнь аккуратную, воздержную и методичную (Это свидѣтельствуетъ и его воспитатель — Порошинъ). Будучи уже государемъ, Павелъ постоянно вставалъ не позже 5 часовъ утра, а вечеромъ, послѣ ужина, въ 8 часовъ, тотчасъ же ложился въ постель. Понятно, что съ такими порядками долженствовали соображаться и всѣ прочіе знатные господа и чиновники, и въ немногіе дни перемѣнился въ Петербургѣ весь родъ жизни: „день сдѣлался опять днемъ, а ночь — ночью“. [270]) Да иначе и быть не могло, потому что государь настойчиво этого требовалъ.

Кромѣ личнаго вкуса, имъ руководили въ этомъ случаѣ, какъ онъ думалъ, и высшія государственныя соображенія. Вступая на престолъ, онъ задался непреклоннымъ намѣреніемъ перевоспитать къ лучшему

все русское общество, которое находилъ крайне распущеннымъ и испорченнымъ „французской вольностью", во всевозможныхъ ея видахъ. Страстный поклонникъ прусско-нѣмецкаго строгаго образа жизни, прусско-военной дисциплины и формалистики, государь относился съ безпощадной нетерпимостью ко всему, что сколько нибудь могло напоминать ему ненавистную французскую „вольность". Такъ, по высочайшему повелѣнію было воспрещено всѣмъ и каждому говорить по французски, носить парижскаго покроя платье, дѣлать французскую прическу и т. под. 20 ноября 1798 г. былъ, напримѣръ, изданъ указъ, которымъ воспрещалось „съ подпиской" всѣмъ „въ городѣ (т. е. въ Петербургѣ) находящимся" носить фраки, жилеты, башмаки съ лентами, а также требовалось, вопреки тогдашней парижской модѣ, „не увертывать шею безмѣрно платками, галстуками или косынками, а повязывать оные приличнымъ образомъ, безъ излишней толстоты"...

И указовъ въ такомъ родѣ было издано тогда множество. Ими предусматривались всѣ отправленія не только общественной, но и частной жизни, въ неусыпномъ стремленіи власти: пресѣчь и искоренить малѣйшіе признаки „вольнаго поведенія", которое, по выраженію Болотова, „и до весьма уже высокаго градуса у насъ усилилось" во времена, предшествовавшія Павлу. Насколько былъ строгъ государь въ этомъ отношеніи можно судить по тому, что однажды тремъ знатнѣйшимъ дамамъ, „ославившимся своей вольной жизнью", былъ воспрещенъ пріѣздъ ко двору...

Правду или нѣтъ говоритъ Болотовъ, что, будто бы, заведенные Павломъ порядки „столь полюбились многимъ, что не могли ими довольно нахвалиться"; но, во всякомъ случаѣ, весь складъ и характеръ общественной жизни измѣнились въ эту пору, по крайней мѣрѣ наружно, до неузнаваемости. Безъ сомнѣнія, перемѣна эта должна была рѣзко отразиться также на состояніи изящныхъ искусствъ и эстетическихъ развлеченій.

Мы уже упоминали, что императоръ Павелъ съ дѣтства не питалъ особеннаго пристрастія къ музыкѣ. Также равнодушенъ былъ онъ и къ другимъ искусствамъ и развлеченіямъ, исключая однихъ плацъ-парадныхъ „потѣхъ". Императоръ Іосифъ, во время путешествія Павла съ супругой по Австріи (тогда послѣдній былъ еще великимъ княземъ), въ 1782 г., предупреждая брата своего,

Палатина, о пріѣздѣ къ нему августѣйшей четы, писалъ, между прочимъ:

„Великій князь не танцуетъ, великая княгиня танцуетъ, но безъ особеннаго удовольствія; балы имъ интересны только для того, чтобы видѣть дворянство. Музыка, повидимому, доставляетъ имъ нѣкоторое удовольствіе“... [271])

Характеристика эта, хотя не совсѣмъ точная, близка, однако къ правдѣ и знаменательна. Павелъ танцовалъ почти на каждомъ придворномъ балѣ, но его танецъ уподоблялся строгому церемоніальному маршу, безъ всякихъ хореографическихъ вольностей и прыжковъ. Да и всѣ тогдашніе придворные балы, случавшіеся довольно часто, носили такой форменный, подтянутый и принужденный характеръ, что бальная зала напоминала собой скорѣе какой-нибудь экзерцигаузъ, чѣмъ собраніе людей, добровольно съѣхавшихся повеселиться. Подъ бдительнымъ окомъ Павла Петровича, не пропускавшаго безъ строгаго замѣчанія, а иногда и наказанія, ни малѣйшаго упущенія противъ требованій формы и этикета, гости чувствовали себя, какъ говорится, не въ своей тарелкѣ... Да и порядочно развеселиться времени не доставало: обыкновенно, въ десять часовъ балъ кончался и гости обязаны были очистить дворцовыя залы немедленно.

Что касается собственно музыки, то рельефнѣе всего Павелъ выразилъ свое равнодушіе къ ней немилосерднымъ сокращеніемъ полковыхъ оркестровъ.

Надо знать, что при Екатеринѣ, благодаря распространившейся въ обществѣ меломаніи, полковые командиры стали соперничать между собою объемомъ и совершенствомъ своихъ полковыхъ оркестровъ. „Музыки полковыя, говоритъ Болотовъ, часъ отъ часу увеличивались, сдѣлались самыми огромными, и не только въ инфантеріи, но и въ самой кавалеріи, гдѣ, кромѣ трубачей, и вовсе никакой музыки“ по штату не было положено. Въ нѣкоторыхъ полкахъ завелись оркестры во сто и болѣе человѣкъ. „Полковые и баталіонные командиры“, щеголяя своими музыками, „не только снабжали себя духовою музыкою, но заводили даже и самые смычковыя, а въ иныхъ полкахъ даже самые многочисленные роговыя, умалчивая уже о янычарской и другихъ многихъ инструментахъ, вводимыхъ ими въ употребленіе и дѣлающихъ не столько складу, сколько грома и шуму“. Кромѣ того, во многихъ полкахъ суще-

ствовали не менѣе обширные пѣвческіе хоры. Понятно, все это содержалось на казенный счетъ, хотя вовсе не отвѣчало существовавшему штату. Пользы-же отъ этихъ военныхъ артистовъ „никакой иной не происходило, кромѣ того, что увеселяли они и забавляли полковниковъ и другихъ командировъ, а прочіе солдаты должны были ихъ обслуживать,—то и нужно было, по самой справедливости, говоритъ Болотовъ, злоупотребленіе сіе посократить и всему тому положить предѣлы“.

Особенно многочисленны и хороши были оркестры въ гвардіи— преимущественно-же въ преображенскомъ полку. Какъ-то разъ, на смотру, государь увидѣлъ „превеликую толпу“ музыкантовъ, стоявшую на флангѣ этого полка. Павелъ показалъ видъ, что не знаетъ „какой это народъ“, и спросилъ:

— А это что за войско?

— Музыканты, ваше величество, отвѣчаютъ ему.

— Какъ? Неужели это все музыканты? Да тутъ ихъ превеликая толпа... Э! э! продолжалъ удивляться государь и, подойдя къ строю музыкантовъ, крикнулъ:

— Лучшіе два волторниста выходите сюда!

Когда тѣ вышли, онъ такимъ же порядкомъ вызвалъ двухъ „лучшихъ“ кларнетистовъ и одного лучшаго фаготиста.

— Вотъ и сихъ довольно будетъ! Вы оставайтесь музыкантами, сказалъ царь избраннымъ, а всѣхъ прочихъ помѣстите-ка въ ротное число и пускай-ка они будутъ солдаты...

Полковой командиръ Татищевъ, огорченный этимъ распоряженіемъ, осмѣлился было просить Павла сохранить хоть пѣвчихъ при полку; но государь былъ неумолимъ.

Въ то-же время послѣдовалъ приказъ, чтобы во всѣхъ полкахъ музыкантовъ было не болѣе 5 человѣкъ, а въ артиллеріи во всей только 7 чел. „И такъ единымъ разомъ сіе зло государь разрушилъ и умножилъ не только число служащихъ цѣлыми тысячами, но сохранилъ въ казнѣ и превеликія суммы, на нихъ употребляемыя“. [272])

Общественныя собранія и зрѣлища Павелъ допускалъ, но—какъ неизбѣжное зло. Самое слово *общество* было для него ненавистно. Какъ-то въ 1801 г. одинъ благодушный нѣмецъ Ширмеръ обратился къ начальству съ просьбой о дозволеніи учредить въ Петербургѣ „*общество*, въ коемъ гражданскіе чиновники, равно ученые,

купцы и художники могли-бы найти препровожденіе времени по вечерамъ", т. е., значитъ, самое невиннѣйшее общество или, говоря по нынѣшнему, клубъ. И что-же?—Едва Павлу донесли объ этомъ, какъ онъ тотчасъ-же предписалъ гр. Палену „таковаго продерзостнаго Ширмера" за таковую его продерзостную затѣю, „по выдержаніи на хлѣбѣ и водѣ одного мѣсяца", выслать заграницу посредствомъ полиціи. [273])

Тѣмъ не менѣе общественныя зрѣлища существовали. Даже французская труппа, несмотря на страшное гоненіе всего французскаго, продолжала давать въ Петербургѣ свои спектакли, и самъ государь нерѣдко бывалъ въ числѣ ихъ зрителей; но на всемъ этомъ лежала тяжелая печать казенщины и формалистики. Всякое проявленіе общественной и личной инпціативы, даже въ области невинныхъ развлеченій, подчинялось строгому полицейскому надзору и руководству. Въ 1797 г., по старой памяти, въ Москвѣ развилась охота въ высшемъ обществѣ къ устройству домашнихъ, „партикулярныхъ" спектаклей. Ужъ на что, кажется, невинная забава! Однакожъ, тогдашній московскій главнокомандующій, князь Долгорукій, не рѣшился дозволить эти спектакли, не испросивъ на то высочайшаго разрѣшенія. Государь отвѣчалъ по этому поводу, что, хотя запрещать такіе спектакли надобности онъ не находитъ, но почитаетъ, однако, нужнымъ: 1) чтобъ не были играны пьесы безъ цензуры и неигранныя еще въ „большихъ" театрахъ; и 2) чтобы для сохраненія „надлежащаго порядка" въ такихъ собраніяхъ (т. е. въ частныхъ домахъ) быть всегда полицейскому офицеру. [274])

Такимъ же образомъ, каждый, у кого происходило въ домѣ какое нибудь собраніе — балъ или вечеринка, обязанъ былъ предварять о томъ полицію, которая и имѣла „смотрѣніе" за тѣмъ, какъ обыватели веселятся...

Подобныя распоряженія даютъ достаточное понятіе о томъ, что такое были и чѣмъ могли быть при такихъ условіяхъ общественныя собранія и зрѣлища.

II.

Музыкально-сценическіе сюрпризы.—Тріумфы въ буколическомъ вкусѣ.—Ликующая эпоха.—Александровскіе театры. — Зрѣлища 1810-хъ гг.—Балетныя знаменитости.

Однажды лѣтомъ, въ 1798 году, императоръ Павелъ, только что возвратившись изъ дальней поѣздки по Россіи, отправился въ обычный часъ на прогулку по павловскому парку. Вдругъ до его слуха доносится хоръ поющихъ голосовъ. Въ это же время „какой-то мужчина, какъ разсказываетъ Шторхъ, [275]) будто-бы хозяинъ дома, приглашаетъ государя удостоить его домъ своимъ посѣщеніемъ. Императоръ въ недоумѣніи; но вотъ его окружаютъ хористы и влекутъ въ домикъ. Здѣсь бросается ему въ объятія супруга и въ ту же минуту раздаются звуки музыки и слова пѣсни:

„Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?"

Тронутый государь вглядывается въ оркестръ: въ скрипачѣ онъ узнаетъ старшаго сына, въ пѣвицѣ—его супругу; дочери—кто за арфой, кто за фортепьяно"...

Эта маленькая сценка весьма характеристична во многихъ отношеніяхъ.

Царская семья не нашла ничего лучшаго придумать для встрѣчи возвратившагося изъ путешествія государя, какъ музыкальный сюрпризъ и въ такой буколической формѣ! Не нужно забывать, что это происходило въ дни наименѣе поэтическіе...

Сюрпризы въ такомъ родѣ были въ тѣ времена весьма обычнымъ и самымъ любимымъ способомъ чествованія дорогихъ гостей. Особенно много видѣлъ ихъ Павловскъ при жизни императрицы Маріи Θеодоровны, вообще отличавшейся изящнымъ вкусомъ...

Шестнадцать лѣтъ спустя, послѣ описанной сцены въ томъ же павловскомъ паркѣ, Марія Θеодоровна устроивала въ такомъ же родѣ, но съ гораздо большимъ великолѣпіемъ, „сюрпризы" для встрѣчи сыновей своихъ, возвращавшихся съ славнаго похода...

9 Іюня 1814 г. въ Павловскъ прибылъ великій князь Констан-

тиръ Павловичъ съ радостнымъ извѣстіемъ о заключеніи Парижскаго мира. Послѣ обычныхъ молебновъ, пушечной пальбы и торжественнаго обѣда, въ 6 часовъ вечера дворъ отправился въ Вольеръ, на полдникъ, а оттуда въ театръ. У входа въ театръ гостей ждалъ сюрпризъ. Изъ дверей вышелъ режиссеръ и, съ растеряннымъ видомъ, остановилъ общество; затѣмъ. вызвалъ изъ театра машиниста и сталъ ему выговаривать, что онъ ничего не приготовилъ для пріема посѣтителей. Машинистъ оправдывался тѣмъ, что, отъ долгаго неупотребленія, всѣ кулисы обветшали, колеса и машины заржавѣли. Вдругъ, является Меркурій и успокоиваетъ общество, что для увеселенія его театра не нужно, такъ какъ оно само будетъ сопутствовать ему. Гости идутъ далѣе и неожиданно видятъ сцену, устроенную среди зелени (То былъ, такъ называвшійся тогда, „Воздушный театръ"). Здѣсь была представлена оперетка Кавоса „Казакъ-Стихотворецъ", закончившаяся дивертиссементомъ съ танцами и явленіемъ „Славы", державшей въ одной рукѣ двуглаваго орла, а въ другой вензель великаго князя. Раздалось пѣніе хоровъ. Одинъ изъ нихъ, на мотивъ „Громъ побѣды раздавайся", былъ сочиненъ Нелединскимъ-Мелецкимъ и начинался такъ:

„От побѣды лавръ пріявый,
Вождь крылатыхъ брани тучъ,
Александра свѣтлой славы
Отдѣлившійся къ намъ лучъ.
Гость драгой, всевожделѣнный,
Мужественный Константинъ!"

Изъ „Воздушнаго театра" гости отправились на балъ въ розовый павильонъ. По пути они позабавились еще однимъ сюрпризомъ: на лугу представлены были группы амуровъ и зефировъ, усыпавшихъ лугъ розами и качавшихся на розовыхъ гирляндахъ и т. п.

Черезъ мѣсяцъ въ Павловскѣ стали поспѣшно готовиться къ встрѣчѣ государя, возвращавшагося изъ Парижа. Къ розовому павильону была пристроена большая зала, убранная необыкновенно роскошно. Програму праздника поручено было составить Ю. А. Нелединскому-Мелецкому. Нелединскій прежде всего поднялъ на ноги всѣхъ извѣстныхъ тогда поэтовъ и композиторовъ. Батюшковъ, Державинъ, Карамзинъ, Лобановъ и друг. писатели сочи-

пили хоры и куплеты; Кавосъ, Антонеллини и Бортнянскій положили ихъ на музыку. Марія Θеодоровна слѣдила за всѣми этими работами и руководила ими. Нелединскій, „какъ разумная пчелка", по выраженію императрицы, былъ въ большихъ хлопотахъ. Особенно много имѣлъ онъ возни съ Бортнянскимъ, который жаловался на краткость данной ему для аранжировки пьесы и требовалъ, чтобы Нелединскій „поддѣлалъ стихи"; „но я—говоритъ послѣдній въ своихъ письмахъ—изъ самолюбія отказался". Главное вниманіе было обращено на то, чтобы во всѣхъ пьесахъ преобладалъ мажорный ликующій тонъ. Говоря о кантатѣ Бортнянскаго:

„О, твердый мужъ во бранѣхъ,
И кроткій побѣдитель!"

Нелединскій замѣчаетъ что слово „кроткій" выражено прекрасно—трубнымъ звукомъ".

Наконецъ, 12 іюля пріѣхалъ императоръ. Праздникъ въ Павловскѣ былъ назначенъ 26 іюля; но по причинѣ ненастной погоды былъ отложенъ до слѣдующаго дня. Въ этотъ день, послѣ обѣда, Марія Θеодоровна пригласила августѣйшаго сына осмотрѣть заново отдѣланный розовый павильонъ. На пути туда, у первыхъ воротъ, его встрѣтилъ хоръ пѣвцовъ и пѣвицъ въ русскихъ костюмахъ, исполнившихъ гимнъ Нелединскаго:

„Гряди, гряди, Благословенный!"

У вторыхъ воротъ, ведущихъ въ садъ павильона, гостей встрѣтилъ другой хоръ, привѣтствовавшій императора четверостишіемъ кн. П. Вяземскаго. Затѣмъ, у самаго павильона, первые артисты русской оперы: Самойловъ, Зловъ, Семенова младшая, Прево и Спиридонова, съ воспитанниками и воспитанницами театральнаго училища, представили интермедію въ четырехъ сценахъ. Въ первой сценѣ дѣти играли и изъявляли радость скорому возвращенію своихъ отцовъ и императора Александра; во второй юноши занимались разными работами, готовясь ихъ поднести царю-побѣдителю; въ третьей—жены благословляли примирителя Европы и радовались возвращенію мужей; въ четвертой, наконецъ, высказывали свои чувства отцы и матери... Въ послѣдней картинѣ, настоящіе отряды гвардіи, съ музыкою и пѣснями, проходили чрезъ село, изображенное декораціей Гонзаго...

Въ заключеніе интермедіи выступилъ впередъ Самойловъ и пропѣлъ кантату Державина:

„Ты возвратился благодатный!
Нашъ кроткій ангелъ, лучъ сердецъ!“

Каждая строфа этой кантаты заканчивалась троекратнымъ „ура“, и это „ура“ повторялось многими тысячами голосовъ и не умолкало, по окончаніи спектакля, до самаго бала. Балъ открылся, по обычаю того времени, польскимъ, во время котораго хоръ пѣлъ сочиненные Нелединскимъ стихи:

„Твердь небесну потрясайте
Клики радостныхъ сердецъ!“

Въ срединѣ бала былъ сожженъ фейерверкъ и праздникъ закончился роскошнымъ ужиномъ... Во время ужина опять хоръ пропѣлъ куплеты Мих. Лобанова, вошедшіе потомъ въ большую моду, даже въ христоматіи:

„Ѣздилъ, ѣздилъ Бѣлый Царь,
Православный Государь!“ и т. д.

Послѣ ужина и по отбытіи царской фамиліи, толпы народа разсѣялись по иллюминованному парку и гулянье продолжалось до утра.

Со временъ Александра Павловича, особенно въ эпоху побѣдъ Россіи надъ Наполеономъ, подобнаго рода торжества и музыкально-сценическіе „сюрпризы“ были чрезвычайно часты, блестящи и разнообразны.

Вообще, въ первую половину царствованія Александра I, послѣ суровыхъ дней павловскаго режима, высшее русское общество неудержимо предалось забавамъ и веселью.

Растопчинъ въ своей перепискѣ съ Воронцовымъ говоритъ въ одномъ мѣстѣ, что петербургское общество до невѣроятной степени способно „принимать различныя формы“...

Такое мнѣніе Растопчинъ могъ вынести изъ наблюденій именно надъ той, напр., быстрой и коренной перемѣной въ образѣ жизни, во вкусахъ и во взаимныхъ отношеніяхъ, какая произошла въ столичномъ обществѣ со вступленіемъ на престолъ императора

Александра I. Послѣ мрачныхъ дней суровой формалистики, всеобщаго труса и трепета, вдругъ, точно среди грозы выглянуло изъ за тучъ полнымъ кругомъ свѣтлое солнце и — все ожило, выбѣжало на свѣтъ Божій и заликовало...

„Не знаю, говоритъ Вигель въ своихъ воспоминаніяхъ о первыхъ дняхъ воцаренія Александра I, какъ описать то, что происходило тогда; всѣ чувствовали какой-то нравственный просторъ, взгляды у всѣхъ сдѣлались благосклоннѣе, поступь смѣлѣе, дыханіе свободнѣе". [276]).

„Самому Тациту, говоритъ другой современникъ, не достало бы красокъ для изображенія той живой картины общаго восторга, который овладѣлъ сердцами при вѣсти о воцареніи Александра... [277]) Когда вышелъ манифестъ о вступленіи на престолъ новаго императора, его рвали изъ рукъ въ руки, прохожіе обнимались и цѣловались на улицѣ, какъ въ Свѣтлый Праздникъ"... Мгновенно измѣнилась вся физіономія города, всѣ моды и вкусы. Откуда-то, вдругъ, явилось у всѣхъ платье новаго французскаго покроя, „à l'incroyable", представлявшее собой рѣзкую и даже до каррикатуры преувеличенную реакцію прежней ощипанной, кургузой прусской формѣ. Въ прическѣ франтовъ появились какіе-то невиданные „oreilles de chien" и „эсперансы", и—къ невыразимому, должно быть, ужасу павловскихъ блюстителей благочинія—первые модники, вмѣсто форменной трости, вооружились, по парижской республиканской картинкѣ, сучковатыми дубинами съ внушительнымъ названіемъ: „droit de l'homme"... Интересно, что первымъ явился въ петербургскомъ свѣтѣ въ этой отчаянно-вольнодумной модѣ и съ этой либеральной палкой въ рукахъ не кто иной, какъ очень хорошо извѣстный въ исторіи нашего просвѣщенія М. Л. Магницкій.

Сообразно съ этимъ измѣнилась и вся общественная жизнь. Въ ней возвратились блестящіе дни лучшихъ екатерининскихъ временъ. По словамъ современниковъ, едва ли петербургское общество „было когда-либо въ такой сильной степени расположено къ веселью, какъ въ началѣ царствованія императора Александра I"... „Правда", замѣчаетъ тотъ же авторъ, что барскій восторгъ не мало поджигало и то обстоятельство, что „права и преимущества дворянства (надъ крѣпостными) были подтверждены"... Не мало способствовала общему довольству и веселью и тогдашняя, басно-

словная для нашего времени, дешевизна. Не говоря уже о дешевизнѣ крѣпостнаго труда и мѣстныхъ продуктовъ, всѣ заграничные товары были тоже очень недороги, напр., бутылка шампанскаго стоила въ ресторанѣ 2 руб. мѣдью... Какъ тутъ было не веселиться?!. И—надо отдать справедливость—наши предки умѣли тогда повеселиться, какъ теперь не веселится никто... Волкова, разсказывая, что въ Москвѣ, вообще, въ то время было необыкновенно весело, передаетъ при этомъ нѣсколько эпизодическихъ фактовъ въ такомъ родѣ:

Въ Москвѣ, около 1810 г., образовался какой-то кружокъ „мужей-холостяковъ“ (между ними были кн. Гагаринъ, гр. Соллогубъ и др.) изъ высшаго, богатаго класса. Задачи и занятія этого просвѣщеннаго кружка состояли исключительно въ устройствѣ базконечныхъ пировъ, пикниковъ, катаній и оргій съ цыганками. Одинъ изъ нихъ, нѣкто князь N, получавшій 70 т. доходу, на одни ужины въ годъ просадилъ 120 т. руб.!.. „Какъ не бояться замужства!“ брюзгливо восклицаетъ при этомъ дѣвственный авторъ, вообще плохо аттестующій современныхъ ей кавалеровъ со стороны „поведенія“. Говоря, напр., о герояхъ 12-го года, г-жа Волкова положительно утверждаетъ, что извѣстные баронъ Винценгероде, его адъютантъ Нарышкинъ и кн. Сергѣй Волконскій, все время, пока французы находились въ Москвѣ, „постоянно были пьяны“ и „втроемъ опростали всѣ погреба въ околодкѣ“... Питье и ѣда, вѣроятно, составляли въ тѣ времена первостепенные элементы въ жизни, если извѣстный добрякъ, умница и образованный человѣкъ, кн. Одоевскій, для того только выучился химіи, по словамъ Н. Путята, чтобы заняться утонченнымъ чревоугодничествомъ... Даже написалъ объ этомъ книжку!..

Въ этомъ отношеніи люди 1800 гг. доходили до умиленія. Такъ, кружокъ московскихъ тузовъ, поражавшихъ своимъ хлѣбосольствомъ, удостоился за это молвою неслыханной почетной клички — евангельскихъ богачей. [278]) Очень характеристическое названіе! Одинъ изъ этихъ „евангелистовъ“, Н. А. Дурасовъ, зимою забиралъ съ собою чуть не всю дворянскую Москву и ѣхалъ съ гостями въ свое великолѣпное подмосковное имѣніе, Люблино, гдѣ и пировалъ съ ними по цѣлымъ недѣлямъ. У него тамъ были, изъ крѣпостныхъ, своя опера, оркестръ, балетъ и чего душа проситъ, включительно до пансіона для дворянскихъ дѣтей, съ учи-

теленъ французомъ, неизвѣстно ужъ изъ какого каприза заведеннаго этимъ московскимъ Сарданапаломъ.

Вообще фамусовская Москва далеко опережала современный ей Петербургъ просторомъ, шумомъ общественной жизни и чревоугодіемъ. Мы, напр., даже приблизительнаго понятія не можемъ теперь составить себѣ о многолюдствѣ, блескѣ и роскоши общественныхъ собраній, какія бывали тогда заурядъ. Въ 1800 гг., въ московскомъ дворянскомъ собраніи каждый праздникъ толпилось нѣсколько тысячъ человѣкъ гостей, залитыхъ золотомъ мундировъ на мужчинахъ и брилліантами парюровъ на дамахъ. Возможны ли теперь маскарады съ пятнадцатью тысячами гостей, въ родѣ того, какой былъ въ Слободскомъ дворцѣ по случаю коронаціи Александра I? А чисто баснословный пиръ, по тому же случаю, устроенный Шереметевымъ въ Останкинѣ, съ блестящей иллюминаціей пятиверстнаго пути и всей деревни съ окрестностями, для которой были изобрѣтены особыя машины, въ конструкцію коихъ входила серебряная ткань!... [279]) Этотъ одинъ балъ стоилъ Шереметеву нѣсколько десятковъ тысячъ рублей...

Такое гомерическое ликованье и пированье тянулось, съ короткимъ вынужденнымъ перерывомъ во время нашествія „двунадесяти языковъ“, почти все царствованіе императора Александра I. Особенно усилилось оно и забушевало разливаннымъ моремъ послѣ изгнанія французовъ и послѣдовавшихъ затѣмъ побѣдоносныхъ войнъ. Тогда, впрочемъ, ликовала вся Европа и знаменитый вѣнскій конгрессъ увѣковѣчилъ себя, между прочимъ, безконечнымъ рядомъ пышныхъ празднествъ... Замѣтимъ къ слову, что самъ императоръ Александръ I отличался рѣдкой умѣренностью и не любилъ суетнаго внѣшняго блеска.

При такомъ настроеніи общества, музыка и театръ естественно должны были получить широкое развитіе, хотя бы въ одномъ только внѣшнемъ, поверхностномъ отношеніи. И дѣйствительно, александровское общество даже Европу изумляло своей меломаніей и музыкальностью. Былъ такой случай, одинъ изъ многихъ. Во время заграничнаго похода въ 1813 г., часть нашихъ войскъ стояла во Франкфуртѣ. Офицеры, какъ водится, волочились за нѣмочками, покучивали, но особенно пристрастились къ мѣстному театру, гдѣ какія-то молодыя артистки, фонъ-Бушъ и Миллеръ, сдѣлались предметомъ самаго восторженнаго ихъ поклоненія.

Какъ-то разъ, артистки до того очаровали нашихъ героевъ, что они, не довольствуясь вызовами въ театрѣ и у его выхода, придумали пригласить къ участію въ оваціи ни много ни мало, какъ весь городъ. Возвращаясь по квартирамъ, они стали звонить у каждаго дома и, когда дверь отворялась, на вопросъ хозяина: „что угодно?“ — кричали во все горло: „виватъ фрау фонъ-Бушъ! Виватъ фрау Миллеръ!..“ И эта потѣха повторялась каждый день...[280])

Дома у себя тогдашніе наши меломаны, пожалуй, еще почище теперешнихъ, безумствовали въ своемъ поклоненіи разнымъ артистическимъ знаменитостямъ. По разсказу Глушковскаго, когда въ 1811 г. къ намъ пріѣхала знаменитая m-lle Жоржъ, то, несмотря на бродившую уже тогда въ нашемъ обществѣ вражду къ французамъ, ее встрѣчали у насъ съ идолопоклонническимъ восторгомъ и осыпали богатыми подарками. Зимою, по уговору съ дирекціей, Жоржъ отправилась въ Москву. Ее сопровождалъ авторъ воспоминаній, который разсказываетъ, что изъ Петербурга до первой станціи ихъ провожалъ „большой кортежъ“ поклонниковъ артистки; всю дорогу и на станціи „вино лилось ручьями“, многіе „кавалеры такъ были сыты, что едва стояли на ногахъ“; когда же пришло время ѣхать дальше, честная компанія подхватила Жоржъ на руки и такъ снесла ее въ сани, при яростныхъ крикахъ: „vive le célèbre talent! vive la beauté!“ и т. д. [281]).

Въ тѣ времена нашъ „культурный“ человѣкъ былъ гораздо обезпеченнѣе, а потому и безпечнѣе, чѣмъ теперь. Никакихъ „разъѣдающихъ“ сомнѣній онъ не испытывалъ, пользовался отличнымъ здоровьемъ и крѣпкимъ желудкомъ. Жизнь катилась ровной рѣкою, среди розъ и лилій; эстетическія забавы и наслажденія составляли въ ней, если не все, то главное. Теперь не мыслимы такіе меломаны, такіе страстные поклонники музъ, какими были, а еще болѣе—какими старались казаться, свѣтскіе люди александровской эпохи. Гдѣ теперь найдется такой жаркій, беззавѣтный театралъ, какимъ былъ извѣстный кн. Шаховской, положившій всю свою жизнь на сценическое искусство? Онъ до того принималъ близко къ сердцу карьеру своихъ учениковъ, что, бывало, рвалъ на себѣ волосы и заболѣвалъ, если который изъ нихъ не пользовался успѣхомъ. Театръ былъ „храмъ“, въ полномъ значеніи слова. „Ничто такъ меня не прельстило въ Петербургѣ, пишетъ

Вигель, какъ театръ... я не дышалъ во время представленія, боялся проронить слово"; новое удовольствіе было столь сильно, что авторъ далъ себѣ слово не пропускать ни одного спектакля... Замѣтимъ кстати, что въ началѣ 1800-хъ гг. петербургскіе театры и потому еще должны были „прельстить" Вигеля, что тогда они были единственные казенные театры въ Россіи, слѣдовательно сосредоточивали въ себѣ почти всѣ сценическія силы и средства Россіи. По словамъ Второва, въ Москвѣ, напр., въ 1806 г. не было казеннаго театра вовсе; былъ одинъ только частный Медокса, въ которомъ большая часть артистовъ состояла изъ крѣпостныхъ. Медокса театръ былъ основанъ еще при Екатеринѣ II и, одно время, въ его антрепризѣ участвовалъ князь П. В. Урусовъ (1776—79 гг.).

Въ первые годы царствованія Александра Павловича петербургскіе театры процвѣтали. Было нѣсколько превосходныхъ труппъ: русская, итальянская, французская, нѣмецкая и даже одно время польская, подъ управленіемъ Кажинскаго — отца извѣстнаго музыканта. Кромѣ того была великолѣпная балетная труппа, въ которой блистали Тальони, Истомина, Дидло и друг. знаменитости.

Итальянская опера привлекала публику первоклассными пѣвцами, какими были тогда: примадонна Манджолетти, теноры Пасква и Ронкони, буффо Пиччини и Замбони. Кромѣ итальянской оперы была еще французская, въ которой отличались чудесныя пѣвицы и актрисы Фелисъ-Андріе и Шевалье. Въ русской оперѣ восхищали публику своими голосами: неувядаемая Сандунова, Самойловъ, Гуляевъ и др. Въ комедіи и драмѣ играли знаменитые Семенова, Яковлевъ, Рыкаловъ и проч. „Словомъ въ отношеніи изящества, говоритъ одинъ изъ современниковъ, Петербургъ не уступалъ тогда Парижу"...

Чего же и стоило это „изящество"!

Въ настоящее время мы ужасаемся размѣру гонорара, получаемаго г-жами Патти и Нильсонъ, первыми въ мірѣ пѣвицами; но что вы скажете о тароватости петербургской театральной дирекціи 1800 гг., когда узнаете, что она платила, напр., по 1,200 руб. *серебромъ* за спектакль или въ годъ 60,000 руб. (180 т. франковъ по тогдашнему курсу) балетному танцору?—Такимъ счастливцемъ былъ парижскій славный танцовщикъ Дюпоръ, приглашенный дирекціей въ Петербургъ въ 1807 году.

Слѣдуетъ замѣтить, что около этого времени балетъ, вообще, былъ самымъ любимымъ зрѣлищемъ для свѣтской публики. Вспомните въ „Онѣгинѣ“ восторги Пушкина отъ знаменитой Истоминой

...«Стоитъ Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружитъ;
И вдругъ прыжокъ, и вдругъ летитъ,
Летитъ, какъ пухъ отъ устъ Эола»...

Это было писано въ началѣ 20-хъ годовъ, когда, именно, какъ свидѣтельствуетъ князь П. А. Вяземскій, „блестящей молодежью“ особенно уважался балетъ; правда и балетъ былъ тогда блестящій. Кромѣ знаменитой Истоминой, не менѣе знаменита была Данилова, которая, по отзыву одного современнаго театрала, „была превыше всего, что въ этомъ родѣ Петербургъ дотолѣ видывалъ“. Весь Петербургъ былъ влюбленъ въ эту очаровательницу... Тогдашній балетъ существенно разнился отъ нынѣшняго. Это былъ собственно, какъ называетъ его кн. Вяземскій, „разнохарактерный дивертиссементъ“, въ который, кромѣ балета, входила еще простая русская пляска и пѣніе на народные мотивы. Въ этомъ родѣ болѣе всего былъ любимъ тогда „Семикъ“—чисто народная забава. Съ пьесой этой связанъ характеристическій анекдотъ.

Для пѣнія и русской пляски въ „Семикѣ“ былъ ангажированъ „любитель“—нѣкто военный писарь Лебедевъ, замѣчательный пѣвунъ, плясунъ и „ложечникъ“. Вскорѣ онъ сдѣлался общимъ любимцемъ; нѣкоторые изъ знатныхъ покровителей Лебедева вздумали разъ угостить „Семикомъ“ государя; но угощеніе не удалось. Александръ I не любилъ эксцентричностей, пьеса ему не понравилась, а Лебедеву было воспрещено впредь показываться на сценѣ, да при этомъ и начальству его досталась гонка за „послабленіе“. Между тѣмъ, сказать кстати, Александръ любилъ иногда не только самъ послушать простонародную русскую пѣсню, но еще и угостить ею высокихъ иноземныхъ гостей. Въ 1813 г., около Дрездена, по случаю имянинъ государя, наша артиллерія угощала обѣдомъ прусскую. На обѣдѣ былъ и прусскій король; послѣ обѣда короля угостили бравой солдатской пѣсней. Его величеству такъ понравилось русское пѣніе, что, для его удовольствія, солистъ-рожечникъ хора, бомбардиръ Милаевъ, желая отличиться, отъ натуги надорвался и черезъ недѣлю отдалъ Богу душу... [282]).

III.

А. Л. Нарышкинъ и его назначеніе директоромъ театровъ.—Петербургскія „Аѳины“. — Театральное начальство и артисты. — Протекція и самодурство меценатовъ —Театральная публика.

Еще при Павлѣ Петровичѣ, съ 1798 г., завѣдываніе императорскими театрами было поручено Александру Львовичу Нарышкину, пользовавшемуся особенной милостью государя. Вообще, Нарышкины, начиная со временъ еще Алексѣя Михайловича, были постоянно царскими любимцами, и не потому только, что состояли въ родствѣ съ царскимъ домомъ. Александръ Львовичъ и отецъ его, Левъ Александровичъ, были люди замѣчательно остроумные, весельчаки, хлѣбосолы, умѣвшіе соединять въ себѣ сановитую важность старинныхъ бояръ съ утонченной любезностью и элегантностью французскихъ маркизовъ. Къ тому-же, они держали себя при дворѣ съ большимъ тактомъ и, при крайне умѣренномъ честолюбіи, не добивались высшихъ государственныхъ степеней, довольствуясь скромной, но почетной ролью *собесѣдниковъ* царскихъ. И нужно замѣтить, что эту роль они выполняли блестяще. Екатерина II отмѣтила въ своихъ мемуарахъ, что никто не заставлялъ ее такъ смѣяться, какъ Л. А. Нарышкинъ. По ея-же свидѣтельству, онъ, вообще, отличался необыкновеннымъ комическимъ талантомъ. [283]) Біографъ отца и сына Нарышкиныхъ говоритъ, что они оба были „украшеніемъ, душою общества и самого двора...“ Ихъ остроты, шутки и каламбуры дѣлались достояніемъ всего Петербурга и даже пережили ихъ самихъ. Александръ Львовичъ своимъ бойкимъ языкомъ и находчивостью умѣлъ разглаживать морщины даже на суровомъ лицѣ Павла Петровича, и говорилъ ему иногда довольно смѣлыя вещи.

— Чтò новаго въ городѣ? — спросилъ его какъ-то Павелъ Петровичъ, вскорѣ по вступленіи на престолъ.

— Всѣ говорятъ объ одномъ, отвѣтилъ Нарышкинъ, не задумываясь:—что ваше величество изволили посадить обоихъ Куракиныхъ на хлѣбъ и на воду.

Это былъ намекъ на чрезвычайно щедрое пожалованіе Куракинымъ нѣсколькихъ тысячъ крестьянъ и богатѣйшихъ рыбныхъ промысловъ на Волгѣ.

Въ другой разъ, будучи въ театрѣ на балетѣ, государь спросилъ Нарышкина, отчего онъ не ставитъ болѣе балетовъ, какіе давались прежде, со множествомъ всадниковъ.

— Невыгодно ваше величество! Предмѣстникъ мой ставилъ такіе балеты, потому что, когда лошади дѣлались негодны для сцены, онъ могъ ихъ отправить на свою кухню и—съѣсть.

Предмѣстникомъ Нарышкина былъ князь Юсуповъ, татарскаго происхожденія.

Назначеніе Александра Львовича хозяиномъ театровъ во всякомъ случаѣ было удачно. Хотя люди серьезные считали его попросту шутомъ *) и человѣкомъ „такого ума, который ни къ какому дѣлу стремленія не имѣлъ", какъ выразился о немъ кн. Щербатовъ, тѣмъ не менѣе онъ соединялъ въ своей личности нѣкоторыя условія, вполнѣ подходящія для роли распорядителя увеселительной частью.

Александръ Львовичъ былъ душою всего веселящагося Петербурга. Домъ Нарышкиныхъ вѣчно былъ открытъ для всѣхъ „хорошаго поведенія" и благороднаго званія искателей веселаго общества, даровыхъ зрѣлищъ и дароваго угощенія. Въ его стѣны стекались свѣтскіе люди для того, какъ пѣлъ Державинъ, чтобъ

„прохладой насладиться,
Музыкой душу напитать;
То тѣмъ, то сѣмъ повеселиться;
Въ бостонъ и въ шашки поиграть;
И словомъ: радость всю, забаву
Столицы ты себѣ вмѣстилъ"...

Хлѣбосольство и расточительность Нарышкина не знали границъ и далеко превосходили сумму его доходовъ. Онъ кругомъ былъ въ долгахъ, и къ этому всѣ такъ привыкли, что однажды, когда онъ, желая куда-то съѣздить, приказалъ слугѣ заложить ка-

*) Фонъ-Визинъ въ своихъ «вопросахъ», напечатанныхъ въ «Собѣседникѣ», весьма ѣдко кольнулъ Нарышкина, спросивъ: «Отчего въ прежнія времена шуты, шпыни и балагуры чиновъ не имѣли, а нынѣ имѣютъ и весьма большіе?»

рету, тотъ понялъ приказаніе барина въ смыслѣ кредитной операціи и дѣйствительно заложилъ карету какому-то ростовщику.

Разъ Нарышкинъ далъ въ своемъ домѣ, въ честь государя, удостоившаго его своимъ посѣщеніемъ, великолѣпнѣйшій праздникъ, на которомъ, кромѣ роскошнаго угощенія, пѣли и играли всѣ находившіяся тогда въ столицѣ артистическія знаменитости.

— Что́ стоилъ тебѣ этотъ праздникъ? — спросилъ его потомъ государь.

— Ваше величество! всего только пятьдесятъ рублей... на гербовую бумагу... [284])

Рѣчь шла, конечно, о гербовой бумагѣ для векселей.

Въ другой разъ, во время войны, отцу—Нарышкину стали хвалить его сына, состоявшаго въ арміи, за то, что тотъ, въ какомъ-то сраженіи, *занявъ* одну позицію, храбро ее отстоялъ противъ непріятеля.

— Это фамильная черта всѣхъ Нарышкиныхъ: что *займутъ* — не отдадутъ! возразилъ старикъ.

Ставъ „хозяиномъ“ всѣхъ театровъ и ихъ труппъ, Александръ Львовичъ имѣлъ возможность во всякое время, безъ особенныхъ хлопотъ и издержекъ, тѣшить своихъ гостей у себя дома всѣми родами сценическихъ зрѣлищъ, при участіи самыхъ отборныхъ артистовъ, — и, мы знаемъ, что онъ не стѣснялся въ этомъ отношеніи. Нравы на этотъ счетъ были тогда патріархальнѣе нынѣшнихъ, а положеніе артиста находилось въ несравненно большей зависимости отъ начальства, чѣмъ теперь. Притомъ же, Александръ Львовичъ былъ истый меценатъ. „Литераторовъ, обратившихъ на себя вниманіе публики, остряковъ, людей даровитыхъ, отличныхъ музыкантовъ, художниковъ, онъ самъ отъискивалъ, по словамъ современника, чтобы украсить ими свое общество“. [285])

Въ домѣ Нарышкина устраивался нерѣдко какой-то танцовально-музыкально-сценическій ералашъ, немножко сродни нынѣшнимъ кафе-шантанамъ. Въ одной залѣ заливался во всю ивановскую хоръ цыганъ; въ другой—пѣли лучшіе оперные артисты и разыгрывались драматическія пьесы; въ третьей—танцовщики и балерины восхищали зрителей, по выраженію очевидца, „своею гибкостью и быстрыми перелетами“; въ четвертой, наконецъ, гремѣлъ чудеснѣйшій оркестръ роговой музыки, весь набранный изъ крѣпостныхъ Нарышкина. Все это пѣло, плясало и играло одновременно, и вся-

кій гость выбиралъ зрѣлище, какое ему было больше по вкусу... Благодаря этому вѣчному ликованію и служенію музамъ въ домѣ Нарышкина, домъ этотъ называли тогда „новыми Аѳинами"...

„Аѳины" эти процвѣтали и въ сумрачные дни царствованія Павла Петровича, во-первыхъ, потому, что къ Нарышкину государь сильно благоволилъ, а, во-вторыхъ, по странному духу противорѣчія, въ то время, когда все было подтянуто въ струнку и все, что могло знаменовать „вольное поведеніе", сугубо-преслѣдовалось, тутъ-то и обуяла всѣми неудержимая охота веселиться, фолишонничать и наслаждаться тѣми именно удовольствіями, которыя были запрещены. Такъ, напр., преслѣдуя все французское, Павелъ воспретилъ танцовать гдѣ бы то ни было модный тогда французскій танецъ— „вальсонъ"... И что́-жъ? „Вальсонъ" сдѣлался самымъ любимымъ танцемъ, чего онъ, не попади подъ запретъ, можетъ быть, никогда не удостоился бы. Точно также полиція зорко слѣдила, чтобы нигдѣ въ городѣ, безъ особаго разрѣшенія, не происходило позднихъ ночныхъ собраній, вечеринокъ, баловъ и т. п. А между тѣмъ, напролетъ цѣлыя ночи во многихъ домахъ шелъ бѣшеный плясъ, лилось вино, гремѣла музыка, метались карты... Хозяева и гости старались только закрыться въ своемъ прегрѣшеніи отъ ока блюстителей: крѣпко на-крѣпко запирали ставни и ворота, опускали на окна густые занавѣсы, и все было шито-крыто. А если даже кому и приходилось за это удостоиться на утро чести быть приглашеннымъ къ графу Палену на стаканъ лучшаго лафита *), то этотъ непріятный казусъ былъ такъ зауряденъ и фataленъ, что уже нисколько не служилъ урокомъ и предостереженіемъ для другихъ.

Нарышкинъ, несмотря на всю меломанію и на свое меценатство, ничѣмъ особеннымъ не заявилъ себя въ началѣ своего управ-

---

*) Графъ Паленъ былъ при Павлѣ Петровичѣ петербургскимъ генералъ-губернаторомъ. Въ кругъ его обязанностей входили аресты, объявленіе царской опалы и высылка изъ Петербурга по высочайшему повелѣнію лицъ, заслужившихъ чѣмъ-нибудь гнѣвъ государя. Такъ какъ въ этихъ случаяхъ Палену приходилось имѣть дѣло съ людьми, большею частью, высшаго общества, то ради соблюденія деликатности онъ придумалъ—угощеніе „отличнымъ" лафитомъ. Гость, услышавъ любезное приглашеніе выкушать „стаканчикъ", сразу, безъ околичностей, узнавалъ свою участь. (См. ст. *Карновича* въ „Отеч. Зап.", 1877 г., августъ).

ленія театрами. Впослѣдствіи судьба послала ему на помощь нѣсколько замѣчательныхъ сотрудниковъ по разнымъ отраслямъ театральнаго искусства и, только благодаря этимъ людямъ, петербургскіе театры, во время директорства Нарышкина, достигли значительнаго совершенства въ сценическомъ отношеніи.

Александръ Львовичъ былъ прежде всего баринъ и бонвиванъ, и уже по этому самому — немножко лѣнивъ, немножко своенравенъ и прихотливъ. По этимъ причинамъ, подчиненнымъ ему лицамъ и, вообще, имѣвшимъ съ нимъ дѣло по театру не всегда чувствовалось хорошо и вольготно. Сохранились документы, свидѣтельствующіе, что даже такіе крупные театральные дѣятели и люди съ положеніемъ въ обществѣ, какимъ былъ, напримѣръ, извѣстный драматургъ В. А. Озеровъ, и тѣ, случалось, жаловались на „несправедливость" Нарышкина. Озеровъ, въ своихъ письмахъ А. Н. Оленину, толкуя о постановкѣ своей трагедіи „Поликсена" на петербургскомъ театрѣ, за которую Нарышкинъ обѣщалъ, по ходатайству Оленина, заплатить 3,000 руб. „выводу" (т. е. гонорара) отъ дирекціи, пишетъ, между прочимъ, спустя много времени послѣ того, какъ обѣщаніе было дано:

„Послѣднюю несправедливость терплю отъ Александра Львовича; не онъ ли обѣщалъ... что дастъ предписаніе кому слѣдуетъ для доставленія... требуемыхъ сочинителемъ за трагедію 3,000 рублей послѣ втораго ея представленія, по заведенному будто порядку? Два раза „Поликсена" играна, почемужъ теперь Александръ Львовичъ отлагаетъ платежъ до 3-го представленія? Убѣдительнѣйше прошу васъ требовать моей трагедіи отъ дирекціи обратно, не допущая, чтобы она въ третій разъ была играна... Для моей славы довольно и двухъ представленій; для имени Александра Львовича довольно и сей его неправды противъ меня". [286])

Вотъ другой случай, характеристическій еще въ томъ отношеніи, что рельефно рисуетъ, какъ третировало въ тѣ времена театральное начальство артистовъ и въ какой степени послѣдніе были порабощены. Одна талантливая оперная пѣвица, Болина, вышла замужъ за чиновника и, сдѣлавшись такимъ образомъ „барыней", не пожелала продолжать службу на сценѣ, уступая, вѣроятно, требованіямъ „свѣта", считавшаго унизительной профессію артиста. Но не тутъ-то было! Нарышкинъ, не желавшій лишиться въ Болиной даровитой пѣвицы для сцены, закапризничалъ и оставилъ

ея прошеніе объ отставкѣ „безъ уваженія“. Хочешь, не хочешь— служи!.. Однакожъ, Болина, пользуясь своимъ новымъ привиллегированнымъ положеніемъ, не поддалась директорскому „я такъ хочу!“ Когда ей прислали роль въ оперѣ „Русалка“, съ требованіемъ „пожаловать“ на репетицію, она наотрѣзъ отказалась и отъ того и отъ другого... Вдругъ, немного спустя, врывается театральный чиновникъ и именемъ князя Шаховскаго (бывшаго уже тогда помощникомъ Нарышкина) требуетъ упрямую артистку „пожаловать“ въ театръ немедленно и во что бы то ни стало. „Его сіятельство изволятъ-де гнѣваться и не хотятъ слышать никакихъ отговорокъ ни со стороны артистки, ни со стороны ея супруга!..“ Тутъ, наконецъ, и чиновникъ-супругъ вышелъ изъ себя и сказалъ посланцу:

— Скажите князю, что жена моя — титулярная совѣтница, и что я въ такомъ только случаѣ позволю ей играть роль Русалки, если его сіятельство согласится взять на себя роль Тарабара. [287])

Неизвѣстно, что̀ еще происходило послѣ этого, но должно быть громкій титутъ — „титулярной совѣтницы“ оказалъ подобающее дѣйствіе, потому что дирекція оставила Болину въ покоѣ, и послѣдняя не являлась больше на сценѣ. Титулъ — титуломъ; но нужно замѣтить, что и времена тогда уже настали другія. Это происходило въ 1804 году, т. е. уже въ мягкое и гуманное царствованіе Александра Павловича. Будь это тремя, четырьмя годами раньше — кто знаетъ, не пришлось ли бы бѣдной титулярной совѣтницѣ или ея титулярному совѣтнику отвѣдать лафита графа Палена...

Вообще, положеніе артиста описываемой эпохи было крайне незавидное. Начальственный произволъ царилъ надъ его личностью и судьбою безгранично. Директоръ театровъ былъ всесильное божество, предъ которымъ всѣ, даже знаменитѣйшіе представители сцены, преклонялись и трепетали.

„Насъ забавляло смотрѣть, разсказывалъ кн. П. Вяземскій въ своихъ воспоминаніяхъ о московскомъ театрѣ 20-хъ годовъ,—какъ нѣкоторые изъ актеровъ на сценѣ, въ самомъ пылу дѣйствія или любовнаго объясненія, однимъ глазомъ ни на минуту не смигнутъ съ директорской ложи, чтобы видѣть — доволенъ-ли ихъ игрою Апол. Александр. Майковъ, тогдашній директоръ театра“... [288])

Князю это казалось забавнымъ, но каково было положеніе ар-

тиста, вынужденнаго съ собачьей угодливостью ловить благосклонные взгляды своего начальства!

Тотъ-же Майковъ, будучи уже директоромъ петербургскихъ театровъ, однажды чуть не погубилъ въ конецъ знаменитаго В. Каратыгина, только за то, что тотъ, въ его присутствіи, въ театральной залѣ позволилъ себѣ прислониться къ столу. Артистъ былъ посаженъ въ Петропавловскую крѣпость, грозили отдать его въ солдаты, и только слезы и мольбы его матери у ногъ графа Милорадовича, тогдашняго петербургскаго генералъ-губернатора, едва-едва преложили начальственный гнѣвъ на милость. [289])

Еще круче былъ предшественникъ Майкова по управленію театрами, князь Тюфякинъ, обращеніе котораго съ артистами „доходило до безобразнаго самоуправства и цинизма. Чтобы дать понятіе, говоритъ П. Каратыгинъ въ своихъ воспоминаніяхъ, о монгольскихъ замашкахъ этого князя, я приведу только два эпизода: однажды маленькій воспитанникъ театральной школы нечаянно пробѣжалъ гдѣ-то позади сцены, во время какого-то балета. Князь выскочилъ изъ своей ложи, велѣлъ позвать къ себѣ мальчугана и подбилъ ему глазъ своей подзорной трубкой". Въ другой разъ, когда одинъ актеръ (имѣвшій чинъ титулярнаго совѣтника) отказался отъ неподходящей къ его амплуа роли, кн. Тюфякинъ посадилъ его въ съѣзжую, т. е., говоря проще — въ кутузку, а когда другіе актеры, возмущенные этимъ мѣропріятіемъ, явились съ просьбой отмѣнить его и помиловать товарища, то князь принялъ это за явный бунтъ и погрозилъ, что доложитъ объ ихъ дерзости государю и всѣхъ ихъ сошлютъ въ Сибирь...

Даже тогдашняя избранная литературно-свѣтская интеллигенція, страстно преданная интересамъ театра, въ своемъ покровительствѣ артистамъ нерѣдко проявляла барское высокомѣріе и самодурство.

Меценатъ, принимая теплое участіе въ томъ или другомъ артистѣ, гостепріимно принимая его у себя въ домѣ и всячески лаская, тѣмъ не менѣе не давалъ забывать сословную дистанцію между собою и своимъ протежэ, говорилъ ему „ты", какъ низшему себя, требовалъ въ той или другой формѣ безпрекословнаго поклоненія своему авторитету, жаждалъ воскуреній ѳиміама своей премудрости и великодушію. Въ силу этихъ условій, кн. Шаховской, напр., до конца жизни своей не могъ простить Василію Каратыгину то, что тотъ, при началѣ своей карьеры, учившись сперва у

него, перешелъ потомъ къ Катенину, хотя князь долженъ былъ сознавать, что для пользы искусства Каратыгинъ поступилъ вполнѣ основательно. Катенинъ великолѣпно зналъ классическую литературу и, слѣдовательно, его уроки для трагическаго актера, какимъ былъ Каратыгинъ, были въ стократъ полезнѣе комедійной школы кн. Шаховскаго, незнакомаго съ греками и латинами...

Во-вторыхъ, меценатство служило неизсякаемымъ источникомъ театральныхъ интригъ, соперничествъ и всякихъ, сопряженныхъ съ такими отношеніями, гадостей, деморализовавшихъ артистическую среду. Патронатъ до того развился тогда въ театральномъ мірѣ, что самый талантливый артистъ безъ поддержки сильнаго покровителя рисковалъ иногда слетѣть кубаремъ съ заслуженнаго въ мнѣніи публики пьедестала.

О томъ же кн. Шаховскомъ въ 20-хъ годахъ ходила въ публикѣ слѣдующая колкая эпиграмма, сочиненная однимъ изъ арзамасцевъ:

Онъ злой Карамзина гонитель,
Гроза баллад;
Онъ *маленькихъ ежей родитель*
И имъ не радъ. [290])

Дѣло въ томъ, что Шаховской состоялъ въ интимныхъ отношеніяхъ съ посредственной актрисой Ежовой, которую онъ всѣми правдами и неправдами старался выдвинуть на сценѣ и, подъ вліяніемъ которой, онъ многимъ артистамъ натворилъ всякихъ кривдъ и пакостей.

Кн. Шаховской покровительствовалъ почти исключительно однимъ своимъ ученикамъ и особенно ученицамъ, если, къ тому же, онѣ обладали смазливенькимъ личикомъ. Обыкновенно, о каждомъ изъ нихъ передъ дебютомъ онъ повсюду трубилъ, какъ о новомъ восходящемъ свѣтилѣ. Чаще всего „свѣтила" оказывались далеко ниже своего аттестата и огорченный князь выходилъ изъ себя, чтобъ поддержать свои протежэ въ общемъ мнѣніи.

Вотъ фактъ, характеризующій его пристрастное отношеніе къ артистамъ.

Въ 1807 г. поступила на сцену его любимая ученица, актриса М. И. Валберхова, на трагическія роли знаменитой Екатерины Семеновны Семеновой, родной сестры оперной артистки, Нимфодоры Семеновны. Вальберхова обладала не великими силами, поэтому

рѣшимость соперничать съ геніальной артисткой, какою была Е. С. Семенова, была просто дерзостью; но въ этомъ случаѣ бѣдная Валберхова была только жертвой патроната. Кн. Шаховской, почему-то неблаговолившій къ Семеновой, хотѣлъ во что-бы ни стало выдвинуть опасную для нея соперницу и, такъ какъ простымъ конкурсомъ цѣль эта не могла быть достигнута, то сіятельный меценатъ пустился въ интригу, благодаря которой собралъ-таки значительную партію въ пользу своей протежэ. „Эта партизанская война, разсказываетъ П. Каратыгинъ въ своихъ воспоминаніяхъ, продолжалась года четыре", и все-таки кончилась тѣмъ, что Семенова восторжествовала, а Валберхова была ошикана. Но вѣдь, чтобъ добиться такой побѣды надъ княжескимъ протежэ нужно было имѣть талантъ и популярность Семеновой...

Не съ большимъ уваженіемъ относилась къ артистамъ и сама публика. Въ 1811 г., въ бенефисъ общей любимицы Сандуновой, за перемѣну пьесы, по болѣзни актера, публика скандально освистала ни въ чемъ неповинную бенефиціантку.

Другой случай. Около того-же времени въ Россію пріѣхала замѣчательная французская актриса и пѣвица Фелисъ-Андріе. Въ Петербургѣ и Москвѣ она пользовалась огромнымъ успѣхомъ; но въ Москвѣ образовалась партія патріотовъ, поклонниковъ Сандуновой, которые пускались на самые скандалезныя выходки, чтобъ только убить успѣхъ французской артистки, казавшейся имъ опасной соперницей Лизаньки. Нѣкоторые изъ этихъ патріотовъ продѣлывали, напр., такой фортель: они являлись на каждый спектакль, въ которомъ участвовала Фелисъ-Андріе, садились въ первыхъ рядахъ креселъ и, едва артистка, выйдя на сцену, открывала ротъ, они всенародно затыкали себѣ уши и съ шумомъ уходили изъ залы, „кидая налѣво и направо взгляды презрѣнія и негодованія на недостойныхъ французолюбцевъ"...

Третій случай. Въ такъ называвшемся Кушелевскомъ театрѣ, въ Петербургѣ, одинъ пѣвецъ, нѣмецъ Цейбихъ, имѣлъ привычку во время пѣнія слишкомъ широко раскрывать свой большой ротъ. Однажды, какой-то забавникъ, сидя въ первомъ ряду креселъ, изловчился въ самый моментъ, когда артистъ тянулъ какую-то фермату, швырнуть ему хлѣбный шарикъ прямо въ ротъ. Бѣдный

пѣвецъ оборвался на самой патетической нотѣ, закашлялся и долженъ былъ проглотить эту оскорбительную шутку, при оглушительномъ хохотѣ публики...

Такихъ фактовъ можно было-бы привести множество...

IV.

Композиторъ Кавосъ и его дѣятельность до прибытія въ Россію.—Музыкальная дѣятельность Кавоса въ Петербургѣ. — Сущность русской оперы временъ Кавоса.—Царство водевиля.

Въ короткое царствованіе Павла Петровича, хотя вовсе неспособствовавшее процвѣтанію искусствъ, русская опера и музыка пріобрѣли, однако, замѣчательнаго дѣятеля, который оказалъ имъ впослѣдствіи своимъ талантомъ, трудолюбіемъ и необыкновенной творческой плодовитостью драгоцѣнныя услуги.

Дѣятель этотъ былъ—Катеринъ Альбертовичъ Кавосъ. Итальянецъ родомъ, пріѣхавшій въ Россію уже въ зрѣломъ возрастѣ, незнавшій ни языка ея, ни нравовъ, совершеннно, казалось, чуждый всему русскому, онъ тѣмъ не менѣе въ самое непродолжительное время становится выдающимся знатокомъ и композиторомъ нашей національной музыки. Его богатая воспріимчивая натура, духовно акклиматизовавшись въ новомъ отечествѣ, нашла неиэсякаемый родникъ для своего вдохновенія и творчества въ почти не тронутыхъ дотолѣ сокровищахъ русской мелодіи.

Катеринъ Альбертовичъ пріѣхалъ въ Петербургъ въ 1798 г. двадцатишестилѣтнимъ юношей и, несмотря на свои молодые года, уже составившимъ себѣ почтенную извѣстность въ европейскомъ музыкальномъ мірѣ. Музыкальное образованіе онъ получилъ въ Венеціи, у славившагося тогда профессора Біанки. Кавосъ въ самомъ раннемъ возрастѣ обнаружилъ уже блестящія дарованія.

Какъ-то въ 1788 г. въ Венецію пріѣхалъ австрійскій императоръ Леопольдъ II-й и посѣтилъ мѣстный театръ, гдѣ его привѣтствовали, нарочно сочиненною для его пріѣзда, кантатою. Музыка этой кантаты такъ понравилась императору, что онъ пожелалъ видѣть ся автора. Каково же было его изумленіе, когда ему представили двѣнадцатилѣтняго мальчика! Леопольдъ осыпалъ ребенка-композитора изысканными похвалами и пожаловалъ ему богатый подарокъ. Этотъ счастливецъ былъ—Кавосъ. Два года спустя, т. е. когда Катерину Альбертовичу исполнилось всего четырнадцать лѣтъ, онъ сдѣлалъ уже такіе быстрые успѣхи въ музыкальномъ развитіи и образованіи, что его пригласили на должность учителя и репетитора при оперномъ театрѣ Ла-Фениче.

Въ 1790 г. при соборѣ св. Марка въ Венеціи, искони славившемся своими органистами, открылась на эту почетную должность вакансія. Конкурентовъ явилось множество; въ числѣ ихъ былъ Кавосъ и, на произведенномъ испытаніи, одержалъ блестящую побѣду надъ всѣми своими соперниками. Мѣсто соборнаго органиста осталось за нимъ; но онъ недолго имъ пользовался. Ближайшимъ послѣ него кандидатомъ на эту должность по конкурсу былъ старикъ-музыкантъ, обремененный семействомъ бѣднякъ, для котораго шелъ тутъ вопросъ не столько о славѣ, сколько о средствахъ къ пропитанію. Узнавъ объ этомъ, Кавосъ поступилъ такъ великодушно, какъ это рѣдко встрѣчается между людьми вообще, а между музыкантами, въ особенности: онъ добровольно, безъ всякихъ „грацій", уступилъ мѣсто органиста бѣдняку-товарищу.

Послѣ этого Кавосъ окончательно отдался сценѣ и нѣсколько лѣтъ управлялъ оперными труппами и оркестрами въ различныхъ итальянскихъ театрахъ. Можетъ быть, онъ никогда не покинулъ бы родины, если бы не случились политическія обстоятельства, вынудившія его отца бѣжать изъ Италіи...

Въ Петербургѣ Кавосъ принятъ былъ въ придворную службу, на должность капельмейстера оперной труппы. Съ Петербургомъ и съ Россіей онъ такъ сроднился, что уже и не думалъ о возвращеніи въ отечество, неутомимо посвящая, въ теченіи сорока двухъ лѣтъ, всѣ свои силы и искусство разработкѣ русской музыки и преуспѣянію русскаго опернаго театра. За всю свою долголѣтнюю дѣятельность на этомъ поприщѣ онъ написалъ до тридцати боль-

шихъ оперъ *), не считая множества другихъ пьесъ, кантатъ, полонезовъ, „прологовъ", интермедій, аккомпаниментовъ для водевилей, балетовъ и т. п. Ни одинъ русскій композиторъ не отличался такимъ несравненнымъ трудолюбіемъ и такой плодовитостью. Нужно замѣтить еще, что кромѣ композиторскихъ работъ, Кавосъ былъ обремененъ многосложными занятіями по управленію оперными оркестромъ и труппой, преподавалъ музыку и пѣніе въ театральномъ училищѣ, въ Смольномъ и Екатерининскомъ институтахъ, не считая частныхъ уроковъ въ знатныхъ домахъ. Сверхъ того, ни одно большое празднество при дворѣ не обходилось безъ его дѣятельнаго участія въ сочиненіи, разучиваніи и постановкѣ на придворной сценѣ оперныхъ пьесокъ, хоровъ, гимновъ, кантатъ и проч. Онъ всюду и во всемъ поспѣвалъ, исполняя всякое дѣло съ неусыпнымъ рвеніемъ, знаніемъ и талантливостью. Объ этомъ мы можемъ заключить по той неизмѣнной благосклонности, которою Кавосъ пользовался у трехъ государей—Павла, Александра I и Николая I, а также у другихъ высочайшихъ особъ. Преимущественно благоволила къ Катерину Альбертовичу императрица Марія Өеодоровна. По ея представленію онъ разновременно получилъ, за свои занятія съ институтками, чинъ 9-го класса и ордена св. Владиміра 4-й степени и Анны 3-й степени. Для музыканта и вообще для артиста—эти награды, по тому времени, считались безпримѣрными.

По прибытіи въ Петербургъ, Кавосъ не сразу принялся за разработку русскихъ оперныхъ темъ и мелодій. Сперва онъ писалъ музыку для оперъ французскаго театра-буффъ, который при императорѣ Павлѣ процвѣталъ въ Петербургѣ. Такъ, имъ написаны здѣсь оперетты: „Les trois bossus", „L'intrigue dans les mines" и проч. Нѣкоторыя изъ его оперъ, какъ напр., „Les trois sultans", были переведены на русскій языкъ и съ успѣхомъ игрались на русскомъ театрѣ.

Толчкомъ, заставившимъ Кавоса обратиться къ разработкѣ русской національной музыки, послужило артистическое соперничество, возбужденное въ немъ необыкновеннымъ успѣхомъ «Русалки» Кауэра и Давыдова, современныхъ ему оперныхъ дѣятелей. Первая

---

*) Упомянемъ, что онъ приглашенъ былъ въ Петербургъ антрепренеромъ Казасси, съ которымъ онъ встрѣтился въ Германіи.

«русская» опера Кавоса была—«Князь-Невидимка», поставленная въ 1805 г. Несмотря на утомительныя длинноты (первое представленіе оперы длилось семь часовъ), «Князь-Невидимка» очень понравился и сразу выдвинулъ Кавоса изъ ряда петербургскихъ композиторовъ его времени. Особенно пришелся по душѣ русской публикѣ дуэтъ въ „Князѣ-Невидимкѣ":

„Коль назначено судьбою
Разлучиться намъ съ тобою".

Въ первое представленіе оперы, его исполняли, знакомая уже намъ, пѣвица Сандунова и Лебедевъ. Дуэтъ этотъ такъ полюбился, что вошелъ въ моду и позднѣе былъ даже положенъ на ноты для фортепіано.

Въ 1806 г. Кавосъ успѣлъ уже написать и поставить другую небольшую оперу въ русскомъ вкусѣ: „Илья-богатырь". Она тоже прошла съ большимъ успѣхомъ и много лѣтъ потомъ не сходила со сцены.

Самымъ главнымъ сотрудникомъ Кавоса, по сочиненію русскихъ оперъ, былъ извѣстный театралъ, князь Шаховской. Шаховской, какъ литераторъ и драматургъ, писалъ либретто для новыхъ оперъ и водевилей. Кавосъ музыку для нихъ. Особенно замѣчательнаго они, впрочемъ, сдѣлали совокупными силами, немного. Наибольшій успѣхъ имѣла опера „Иванъ Сусанинъ"—текстъ князя Шаховскаго, музыка Кавоса. Она была поставлена въ 1815 г. и, вызванная тогдашними политическими обстоятельствами и неостывшимъ еще упоеніемъ русскаго общества отъ славныхъ побѣдъ надъ Наполеономъ, естественно, была принята съ восторгомъ. Нѣкорыя аріи и дуэты изъ „Ивана Сусанина", какъ напр. „Слава Богу—Богу вѣчному", „Не шумите вѣтры буйные" и проч., сдѣлались очень популярными въ то время.

Доказательствомъ того, чему, главнымъ образомъ, „Иванъ Сусининъ" былъ обязанъ своимъ успѣхомъ, лучше всего можетъ служить сохранившееся извѣстіе, что нѣкоторыя фразы изъ оперы постоянно вызывали бурю въ театрѣ. Такъ, слова одного дѣйствующаго лица: „Силенъ Романовъ!" или слова самого Сусанина: „За правду сладко умирать... Матвѣй побойся Бога! Не смѣй боярина предать"! всегда покрывались нескончаемыми аплодисментами... Чтобы поддѣлаться къ восторженному настроенію дня, авторы не

задумались погрѣшить даже противъ исторіи: Сусанинъ у нихъ въ концѣ оперы спасается отъ смерти, къ полному удовольствію зрителей.

Въ нашей музыкальной критикѣ, на счетъ заслугъ Кавоса въ русской національной музыкѣ, сложилось такое мнѣніе:

Кавосъ, будучи прежде всего итальянцемъ, не могъ отдѣлаться ни отъ вліянія родственной ему музыки, ни отъ традицій школы. Поэтому въ его русскихъ операхъ итальянскій элементъ играетъ весьма видную роль и постоянно перемежается съ русской мелодіей. Сознательно или безсознательно онъ старался согласить простую, задушевную русскую пѣсню съ фіоритурной, вычурной итальянщиной—выходило нѣчто весьма слащавое, эффектное, но далеко не глубокое и не самобытное. Никакого нѣтъ сомнѣнія, что на нынѣшній, болѣе развитой вкусъ, музыка Кавоса не выдержала бы никакой критики; но семьдесятъ лѣтъ тому назадъ русская публика была на этотъ счетъ гораздо менѣе взыскательна и для нея музыкальныя произведенія Кавоса казались верхомъ совершенства. Пожалуй они даже нестолько бы нравились ей, если бы Кавосъ не разспрыскивалъ здоровую „студеную" струю русской мелодіи кондитерскимъ сахаромъ итальянскихъ музыкальныхъ кунстштюковъ. Таковы уже были вкусы, что родное русское могло тогда только удостоиться вниманія цѣнителей изъ „beau monde'a", когда отшлифовывалось „нѣмецкою работою" и по „нѣмецкой" колодкѣ...

Тѣмъ не менѣе, если Кавосу не удалось создать ничего самобытнаго для нашей національной музыки, его заслуга все-таки почтенна. Онъ составляетъ въ исторіи нашей музыки переходную ступень компилятивно-подражательной эпохи XVIII столѣтія къ самостоятельному творчеству эпохи позднѣйшихъ талантливыхъ русскихъ композиторовъ. Еще болѣе важна его заслуга въ томъ отношеніи, что онъ, какъ бы ни было, популяризировалъ сокровища русской національной пѣсни и умѣлъ въ теченіи многихъ лѣтъ поддерживать интересъ къ нимъ въ нашей, чуравшейся отъ всего русскаго, публикѣ...

Строго говоря, русская опера, до эпохи Глинки, была—скорѣе водевиль, чѣмъ то, что нынѣ называется *оперой*. Особенно сталъ преобладать въ ней водевильный характеръ во времена александровскія, когда былъ высказанъ, характеризующій современные вкусы, безсмертный стихъ, что—

„Водевиль есть вещь, а прочее все—гиль".

Знатоки нашей литературы прошлаго столѣтія къ числу *первыхъ* русскихъ водевилей относятъ оперы Аблесимова („Мельникъ-Колдунъ“ и пр.), Попова, Матинскаго и др. Въ позднѣйшее время этого рода водевиль нашелъ себѣ усердныхъ производителей въ кн. Шаховскомъ, Хмѣльницкомъ, Писаревѣ, Катенинѣ, Загоскинѣ и др. Главнымъ представителемъ этого легкаго жанра, въ періодъ 1800—1825 гг., былъ кн. А. А. Шаховской, который втеченіе тридцати лѣтъ неослабно поддерживалъ интересъ къ русскому водевильно-комическому репертуару, обогативъ его множествомъ пьесъ своего издѣлія. Особенно славился его водевиль „Казакъ-стихотворецъ“, считающійся, впрочемъ, оперой...

Эта водевильная эпоха, вполнѣ удовлетворявшая вкусы публики, встрѣчала уже и въ то время довольно ѣдкія нападки со стороны серьезной литературной критики. Самъ Шаховской, въ прологѣ „Новости на Парнасѣ или торжество музъ“, заставилъ Талію высказать такой приговоръ водевилю:

„Его оружіе—гремушка и свистокъ,
Которыми гремя, насвистывая шутки,
Онъ наскучаетъ въ трои сутки“...

Тѣмъ не менѣе, опера-водевиль заняла самое преобладающее мѣсто въ театрѣ того времени и находила себѣ безчисленныхъ поклонниковъ.

Тотъ-же кн. Шаховской, Араповъ и Кокошкинъ, будучи уже старикамп, считали, по словамъ современника, постановку какого-нибудь водевиля на сцену „дѣломъ первой важности“.

Понятно, что при господствѣ такого направленія и вкуса, оперная музыка не могла отличаться глубиной и серьезностью. Композиторы, подчиняясь модѣ и требованіямъ драматурговъ, сочиняли и музыку вполнѣ водевильную, легкую, построенную на низкопробныхъ эффектахъ и вульгарныхъ мотивахъ. Въ этомъ, конечно, грѣшенъ въ значительной доли и Кавосъ, считающійся представителемъ музыки въ Россіи за описываемую эпоху.

Кавосъ втеченіе этого времени написалъ музыку къ 32-мъ русскимъ оригинальнымъ операмъ, и къ 6-ти переводнымъ, не считая множества водевилей и балетовъ.

V.

Модные композиторы александровскаго времени. — Недостатокъ хорошаго вкуса и хорошихъ музыкантовъ.— Пѣвческіе хоры. — Александровскіе дѣятели русской оперы.

Изъ иностранныхъ композиторовъ, въ царствованіе Александра Павловича, самыми модными были у насъ: Сальери, Паэзіелло, Россини, Керубини, Чимароза, Гретри и друг. итальянскія и французскія знаменитости. Нѣмцы: Моцартъ, Крейцеръ, Шпоръ и пр. пользовались гораздо меньшимъ фаворомъ.

Во время коронаціи императора Александра въ Москвѣ былъ устроенъ рядъ блистательныхъ спектаклей и въ нихъ самое почетное мѣсто было отведено французской и итальянской оперной музыкѣ. Спектакли открылись представленіемъ пролога: „Храмъ радости", нарочно сочиненнаго по этому случаю. Затѣмъ была поставлена опера „Школа ревнивыхъ", „украшенная, по выраженію современника, превосходною музыкою" Сальери. По старой памяти, въ антрактахъ оперы исполнялся балетъ: „Сумасшедшіе", поставленный придворнымъ балетмейстеромъ Соломони. Кстати сказать, истинные любители музыки уже и тогда возмущались этимъ подслащиваніемъ оперы балетнымъ дивертиссементомъ.

„Сальери запѣлъ и одинъ Сальери долженъ быть непрерываемъ: сторонніе эпизоды для правильной, хорошей музыки — кровная обида!" говорилъ нѣкій лекарь Ганнибалъ Мартини на упомянутомъ спектаклѣ автору цитируемыхъ воспоминаній. 292)

Но такъ думали и такъ понимали тогда музыку весьма немногіе. Вообще хорошихъ пьесъ и хорошихъ музыкантовъ было очень немного. Только въ нѣсколькихъ избранныхъ домахъ уважалась серьозная классическая музыка. Такъ, Волкова разсказываетъ, что у нихъ въ домѣ постоянно бывалъ „семейный концертъ" и для него выбирали „самую лучшую музыку"; она же жалуется, что въ Москвѣ около 1811 г. „одного недоставало: хорошихъ артистовъ". Привыкнувъ, говоритъ она, втеченіи нѣсколькихъ лѣтъ слышать Фильда, Ромберга, Тарквини и многихъ другихъ тогдаш-

ннхъ знаменитостей, „слухъ нашъ такъ избаловался, что рѣшительно не выносилъ посредственной игры и пѣнія...

Тогда, какъ нерѣдко и въ настоящее время, больше били на эффектъ и грандіозность. Такъ, напр., въ 1800 г. публика была въ восторгѣ отъ исполненія ораторіи Гайдна: „Творенье свѣта", исполнявшейся въ Петровскомъ дворцѣ 300-ми пѣвцовъ и музыкантовъ, подъ управленіемъ капельмейстеровъ Денглера и Карцелли. Малоразвитая публика любила обширные хоры, трескучія, мажорныя пьесы. Особенно уважалась, притомъ, музыка религіознаго жанра. Кантаты нѣмецкой школы (текстъ ихъ былъ переведенъ Карамзинымъ), дававшіяся въ Москвѣ, привлекали тысячи слушателей. Тамъ-же, одновременно, очень любимъ былъ москвичами хоръ пѣвчихъ купца Колокольникова, пѣвшихъ въ церкви св. Никиты на Басманной, куда, ради нихъ, по воскреснымъ днямъ съѣзжалась избранная московская публика.

И, дѣйствительно, хоръ этотъ, по свидѣтельству Второва, былъ замѣчателенъ. Онъ состоялъ изъ любителей-купцовъ; нѣкоторые изъ нихъ получили музыкальное образованіе въ Италіи. Изъ хора Колокольникова вышелъ, между прочимъ, и знаменитый В. М. Самойловъ. Славились также въ Москвѣ въ то время пѣвчіе Бекетовскіе, Чашниковскіе и др., по именамъ ихъ устроителей. Съ этими хорами соперничалъ еще и университетскій, состоявшій изъ пѣвчихъ-студентовъ; но, безъ сомнѣнія, всѣ эти и другіе хоры уступали петербургской придворной капеллѣ, для комплектованія которой пѣвчими въ царствованіе Александра существовалъ даже особый пѣвческій *корпусъ* (См. „Восп." Н. Греча)...

Въ Петербургѣ, около 20-хъ гг., сформировался и знаменитый по сіе время Шереметьевскій хоръ. По словамъ Волковой, прочную и образцовую организацію этому хору далъ извѣстный въ то время учитель пѣнія Сапіенца, дававшій уроки въ самыхъ аристократическихъ домахъ столицы. Замѣтимъ, что Сапіенцѣ обязанъ своимъ музыкальнымъ образованіемъ и извѣстный Ломакинъ.

Въ 1801 г. были учреждены постоянные хоры при русской оперѣ въ Москвѣ и Петербургѣ, а въ 1803 г. русская оперная труппа, по представленію Кавоса, была совершенно отдѣлена отъ драматической. Эти существенныя преобразованія и улучшенія имѣли важное вліяніе на усовершенствованіе состава русской оперной труппы, вообще и на образованіе самостоятельныхъ русскихъ

кантартистовъ, въ частности. Образованію ихъ много помогало въ то время присутствіе въ штатѣ театральнаго управленія многихъ талантливыхъ людей, горячо преданныхъ искусству.

Таковы были, кромѣ уже извѣстнаго намъ Кавоса, капельмейстеры и композиторы: Антонелини, Мауреръ, Кашинъ, Давыдовъ и Штейбельтъ. Въ качествѣ придворныхъ композиторовъ, состояли при театральной дирекціи славные: Чимароза, Паэзіелло и Буальдье. Директоромъ оперной и придворной бальной музыки былъ просвѣщенный человѣкъ, даровитый музыкантъ и композиторъ, ст. совѣтникъ Козловскій, о чудесныхъ полонезахъ котораго мы уже упоминали. Процвѣтанію, вообще, всего русскаго сценическаго искусства оказывалъ въ тѣ времена незамѣнимыя и ревностныя услуги извѣстный театралъ князь Шаховской. Живъ былъ еще и незабвенный И. А. Дмитревскій, дружно содѣйствовавшій молодымъ начинающимъ талантамъ выходить на прямую дорогу истиннаго искусства. Ему, между прочимъ, обязанъ былъ своимъ сценическимъ образованіемъ В. М. Самойловъ.

Во главѣ всей этой сложной театральной системы по прежнему стоялъ, знакомый уже намъ, блистательный вельможа, тонкій знатокъ искусства и щедрый меценатъ Александръ Львовичъ Нарышкинъ.

По справедливости слѣдуетъ сказать, что и русская оперная труппа въ царствованіе Александра Павловича имѣла нѣсколько первостепенныхъ талантовъ. Мы остановимся здѣсь вкратцѣ на наиболѣе знаменитыхъ изъ нихъ.

Первое мѣсто въ мужскомъ оперномъ персоналѣ безспорно занималъ *В. М. Самойловъ.* Онъ былъ первымъ теноромъ. Голосъ у него былъ грудной, необыкновенно мягкаго серебристаго тэмбра.

Василій Михайловичъ вышелъ на артистическую дорогу совершенно случайно и вопреки желанію его родителей. Онъ былъ сынъ московскаго купца, служившаго приказчикомъ на мануфактурной фабрикѣ богатаго купца Колокольникова. Мальчикомъ еще 10-ти лѣтъ, Василій Михайловичъ уже помогалъ отцу въ его торговыхъ занятіяхъ, ѣздилъ съ нимъ на ярмарки, былъ сидѣльцемъ въ лавкѣ; но артистическое чутье не заглушалось въ немъ. По счастью, какъ мы знаемъ, у Колокольникова изъ его рабочихъ былъ свой хоръ пѣвчихъ; въ этотъ хоръ поступилъ Самойловъ и съ первыхъ же шаговъ обратилъ общее вниманіе на свой удивительный

голосъ. Нѣсколько лѣтъ спустя онъ сошелся съ хорошимъ опернымъ пѣвцомъ Померанцевымъ, который помогъ ему заняться серьозно своимъ музыкальнымъ образованіемъ и доставилъ дебютъ въ какой-то оперѣ на московской сценѣ; но дебютъ этотъ не состоялся, по весьма странному обстоятельству. Въ самый день спектакля Самойловъ бѣжалъ изъ Москвы въ Петербургъ, бѣжалъ отъ родительскихъ колотушекъ и нареканій за его пристрастіе къ музыкѣ и театру.

Въ Петербургѣ Василій Михайловичъ поступилъ въ хоръ пѣвчихъ церкви капитула россійскихъ орденовъ. Хоръ этотъ тогда славился. Случилось такъ, что въ одинъ праздничный день въ эту церковь пріѣхалъ А. Л. Нарышкинъ и, восхищенный голосомъ Самойлова, тотчасъ же предложилъ ему поступить на сцену. Подготовившись къ дебюту у такихъ солидныхъ, авторитетныхъ учителей, какъ Дмитревскій и Крутицкій, Самойловъ выступилъ на сцену въ 1803 г. въ оперѣ „Рѣдкая вещь", въ роли Инфанта. Успѣхъ его былъ чрезвычайный. Съ этого времени, втеченіи 36-ти лѣтъ, до самой своей несчастной смерти (онъ утонулъ на взморьи въ 1839 г.), Самойловъ пользовался непрерывнымъ успѣхомъ и исполнилъ безчисленное множество ролей.

Г. В. Климовскій, изъ придворныхъ пѣвчихъ, дебютировалъ въ первый разъ въ 1814 г. въ оперѣ „Ямъ"; онъ пѣлъ перваго тенора и отличался пріятнымъ и прекрасно обработаннымъ голосомъ. Въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ онъ занималъ первыя амплуа во многихъ операхъ и пользовался постояннымъ успѣхомъ. Особенно по голосу приходились ему оперы Кавоса, успѣху которыхъ онъ много содѣйствовалъ своимъ прекраснымъ пѣніемъ.

Нимфодора Семеновна *Семенова*. Она воспитывалась въ театральномъ училищѣ и поступила въ оперную труппу по настоянію Кавоса. У нея былъ драматическій талантъ и, во многихъ роляхъ, она соперничала съ первѣйшими современными актрисами. Какъ пѣвица, она, начавъ учиться пѣть уже не въ первой молодости, не отличалась гибкостью голоса. Хотя нѣкоторые театральные историки ей приписываютъ замѣчательный, по богатству средствъ, голосъ; но лично слышавшій ее Вигель замѣчаетъ, что голосъ ея былъ „только что изрядный". За то, говоритъ онъ „быть милѣе ея въ игрѣ было трудно". Кромѣ того, она „выполнила всѣ условія русской красоты, бѣлизну груди, полноту и румя-

нецъ щекъ, живость въ очахъ, тонкость и пристойную веселость въ улыбкѣ". Замѣчательно, что, будучи уже старухой, она пѣла партію 18-ти лѣтней дѣвушки въ оперѣ „Швейцарское семейство" и была прекрасна. Со сцены она сошла въ 1830 г.

Жозефина *Фодоръ*—воспитанница театральнаго училища. Красавица, великолѣпная актриса и очаровательная пѣвица, получившая музыкальное образованіе у Чимарозы и Паэзіелло, она была примадонной въ полномъ значеніи этого слова. Первый дебютъ ея былъ въ 1808 г. въ „Севильскомъ цирюльникѣ", въ роли Розины. Въ 1820-хъ гг., выйдя замужъ за французскаго актера, она переселилась за-границу и составила тамъ себѣ громкую славу. Въ Венеціи были выбиты въ честь ея медали.

Глинка, въ бытность свою въ Неаполѣ въ 30-хъ гг., встрѣтилъ тамъ Фодоръ (или просто Ѳедорову, какъ онъ ее называетъ). По его словамъ, она оставила петербургскую сцену по слабости здоровья, но еще и тогда „превосходно пѣла и выдѣлывала трудные пассажи такъ ловко и свободно, какъ въ Берлинѣ нѣмки вяжутъ чулки"...

Глинка говоритъ, что Фодоръ и Nazzari онъ былъ обязанъ болѣе всѣхъ другихъ маэстро своими познаніями въ пѣніи. Зная отзывъ такого знатока дѣла, какъ Глинка, можно судить, въ какой степени правъ злоязычный Вигель, говоря, что пѣніе Фодоръ было „пискомъ" и что онъ не постигалъ, какъ могли знатоки „восхвалять" ее.

Упомянемъ къ слову и о другихъ артистахъ русской оперы за описываемое время. Изъ пѣвицъ пользовались извѣстностью: А. И. Иванова, съ прекраснымъ голосомъ и обширнымъ репертуаромъ; Е. Я. Воробьева—красавица собой, хорошая пѣвица и водевильная актриса (она вышла замужъ за извѣстнаго И. И. Сосницкаго); Черникова, сопрано, была „истиннымъ украшеніемъ женскаго персонала русской оперы" (вышла замужъ за В. М. Самойлова).

Изъ пѣвцовъ, славились: Зловъ, о которомъ мы уже говорили, М. В. Величкинъ „первоклассный артистъ", втеченіи 12-ти лѣтней службы выполнилъ болѣе 400 ролей; В. А. Шемаевъ, Ефремовъ, Шуваловъ и друг.

Достойно вниманія, что въ русской оперѣ во времена александровскія, при изобиліи хорошихъ первоклассныхъ теноровъ, въ басовыхъ голосахъ ощущался положительный недостатокъ, да басы

тогда и не цѣнились. Слухъ, слишкомъ долго плѣнявшійся сладкозвучнымъ теноровымъ и контръ-альтовымъ пѣніемъ модныхъ передъ тѣмъ итальянскихъ кастратовъ, не выдерживалъ твердыхъ, раскатистыхъ тоновъ баса и находилъ ихъ грубыми и рѣзкими.

Басы-профундо александровской русской оперы: Гуляевъ, Ефремовъ, Байковъ и др. „не удовлетворяли, по замѣчанію г. Вольфа, самыхъ неразборчивыхъ слушателей“. Недостатокъ басовъ и баритоновъ былъ такъ ощутителенъ, что бывали, напр., такіе курьозные случаи, когда басовыя партіи въ операхъ поручались тенорамъ. Такимъ образомъ, въ 1822 г., по словамъ г. Вольфа, извѣстный въ то время теноръ Шемаевъ пѣлъ баритонныя партіи въ операхъ: „Севильскій цирюльникъ“, „Водовозъ“ и проч. Точно также трагическому актеру Толченову 1-му, у котораго голосъ, по словамъ Каратыгина, напоминалъ „иногда собачій лай“, и который вовсе не умѣлъ пѣть, приходилось исполнять роль злодѣя Каспара въ „Волшебномъ стрѣлкѣ“.

Это показываетъ, что, не смотря на значительный, сравнительно, шагъ въ развитіи нашего музыкально-сценическаго искусства въ царствованіе Александра Павловича, все-таки критеріумъ публики и ея требованія не отличались еще особенной изысканностью и высотой. Да что говорить о публикѣ, если сами артисты тогдашніе, въ большинствѣ случаевъ, ни бельмеса не смыслили въ искусствѣ и отличались такимъ художественнымъ невѣжествомъ, какимъ, увы, отличаются очень многіе и изъ нынѣшнихъ жрецовъ Мельпомены... *)

По отзывамъ современниковъ, наши оперные пѣвцы александровскихъ временъ, въ большинствѣ, музыки совсѣмъ почти не

---

*) Даже сами заправители театральныхъ судебъ, случалось, не глубже артистовъ плавали въ пучинахъ учености. Такъ, въ 20-хъ годахъ «инспекторомъ» драматической труппы былъ одно время нѣкто полковникъ гвардіи Храповицкій, страстный театралъ. Разъ, начальникъ репертуара, Р. Зотовъ, прислалъ ему записку о томъ, что такую-то пьесу придется вѣроятно положить *въ Лету*. Храповицкій озадачился. «Посмотри пожалуйста, обратился онъ къ П. Каратыгину, разсказывающему этотъ анекдотъ: что такое пишетъ мнѣ Зотовъ? Тутъ вѣрно ошибка и надо было написать отложить къ *лѣту*, по лѣтомъ такую большую пьесу ставить намъ невыгодно». Когда же ему объяснили, что такое Лета, онъ саркастически замѣтилъ, что въ дѣловыхъ бумагахъ миѳологія вовсе неумѣстна. («Рус. Старина, томъ VII, 176).

знали; были даже такіе, что не знали вовсе нотъ и разъучивали свои партіи по слуху, какъ канарейки. Объяснялось это отчасти тѣмъ обстоятельствомъ, что у насъ въ то время вовсе не было музыкальныхъ школъ и наши артисты, волей неволей, являлись самоучками, а если достигали извѣстности, то благодаря исключительно своей даровитости.

Примѣры подобныхъ самородковъ встрѣчались тогда нерѣдко и, когда теперь читаешь, какой энергіей, какимъ трудомъ и терпѣніемъ пробивали себѣ дорогу къ славѣ нѣкоторые изъ нихъ, нельзя не преклониться передъ талантливостью русской натуры вообще. Замѣчательно, что большая часть этого сорта самородковъ выходили изъ самыхъ низшихъ слоевъ общества: изъ мѣщанъ, крестьянъ и имъ подобныхъ. Мы уже знаемъ, что самый выдающійся дѣятель на поприщѣ русской оперы въ царствованіе Александра I, Самойловъ, вышелъ именно изъ этой среды и именно такимъ труднымъ путемъ добился знаменитости. Но были и другіе примѣры, не менѣе изумительные, о которыхъ считаемъ нелишнимъ упомянуть здѣсь.

Въ „Вѣстникѣ Европы“ за 1810 годъ (часть 54-я) разсказана біографія нѣкоего Жилина, пользовавшагося тогда въ столицахъ большою извѣстностью. Онъ съ дѣтскихъ лѣтъ имѣлъ неодолимую страсть къ музыкѣ и, несмотря на то, что съ шести лѣтъ лишился зрѣнія, по одному слуху, безъ учителя, довелъ свой талантъ до совершенства. Онъ давалъ концерты въ Москвѣ и въ Петербургѣ и потомъ былъ сдѣланъ учителемъ музыки въ институтѣ слѣпыхъ.

Въ томъ же „Вѣстникѣ Евпопы“ за 1818 г. печатались стихи и пѣсни Ивана Сибирякова, поэта и актера, который былъ крѣпостнымъ человѣкомъ. Современный біографъ говоритъ о немъ, что онъ, „сопровождая господина своего въ походахъ 1812, 13, и 14 годовъ, писалъ стихи, заслужившіе вниманіе многихъ просвѣщенныхъ воиновъ“. Нѣмецкому языку онъ выучился самоучкой въ нѣсколько мѣсяцевъ. Петербургскіе литераторы и меценаты обратили на Сибирякова лестное вниманіе; въ числѣ ихъ былъ и петербургскій генералъ-губернаторъ графъ Милорадовичъ. Онъ написалъ письмо помѣщику „природнаго стихотворца,“ съ предложеніемъ дать Сибирякову отпускную даромъ или за выкупъ. Оказалось, что помѣщикъ зналъ цѣну таланта своего крѣпостнаго: онъ

запросилъ за его освобожденіе 10,000 руб. У покровителей Сибирякова суммы этой не нашлось и —онъ остался въ крѣпостной зависимости.

Вспомнимъ наконецъ о Щепкинѣ, который былъ счастливѣе Сибирякова и, благодаря покровительству полтавской аристократіи, откупился отъ своего помѣщика въ 1718 г...

Говоря объ оперныхъ дѣятеляхъ александровской эпохи, нужно замѣтить, что даже тѣ изъ нихъ, которые получали артистическое образованіе въ театральномъ училищѣ, находившемся тогда въ хаотическомъ состояніи, были точно также лишены почти всякой возможности развивать свои музыкальныя способности передъ поступленіемъ на сцену. Въ училищѣ этомъ безгранично диктаторствовалъ тогда, съ палкой въ рукахъ, знаменитый балетмейстеръ Дидло, фанатически влюбленный въ свою профессію, готовый, казалось, заставить всю вселенную выплясывать, если бы ему дали волю. Безобразно распоряжаясь воспитанниками театральнаго училища, онъ всѣхъ ихъ упорно готовилъ въ балетные танцовщики, не обращая вниманія, ни на ихъ вкусы, ни на ихъ способности. Ему никто въ этомъ не прекословилъ, потому что балетъ былъ въ модѣ и требовалъ огромнаго состава для его исполненія...

Мы упомянули выше о нѣсколькихъ почтенныхъ руководителяхъ русской оперной труппы, которые прилагали всѣ старанія поставить ее на должную высоту. Только благодаря имъ, наши оперные артисты получали сценическую выправку и хотя кое-какое пониманіе искусства; но за то, чего это имъ стоило! Кавосъ, напр., поочередно съ каждымъ артистомъ „выдалбливалъ его партію, потомъ согласовалъ ихъ вмѣстѣ въ дуэтахъ, тріо, квартетахъ“ и т. д. „Непостижимый трудъ, дивное терпѣніе, просто геркулесовскій подвигъ!“ справедливо замѣчаетъ очевидецъ „этого выдалбливанья“...

Много было писано о томъ, что въ то время оказывала благотворное вліяніе на умственное и эстетическое развитіе театральныхъ талантовъ литературно-свѣтская интеллигенція. Дѣйствительно, въ тогдашнихъ литературныхъ кружкахъ талантливые актеры и пѣвцы принимались съ большимъ сочувствіемъ; въ средѣ писателей и аристократовъ было не мало пламенныхъ театраловъ, содѣйствовавшихъ своими знаніями и вкусомъ процвѣтанію русской сцены и развитію ея представителей. Знакомый уже намъ кн. Ша-

ховской, извѣстный Оленинъ, Гнѣдичъ, Катенинъ, Кокошкинъ и друг. не щадили для этой цѣли никакихъ трудовъ и оказали несомнѣнную услугу русскому театру.

Но это покровительство музамъ и ихъ жрецамъ имѣло и свои темныя стороны, весьма существенныя, на что мы уже указывали ранѣе.

VI.

Русская опера временъ Александра I, въ количественномъ и качественномъ отношеніяхъ. — Окрошка изъ нарѣчій и мотивовъ. — Французская опера и Фелисъ-Андріе.

По списку въ книгѣ Моркова, всѣхъ оперъ было поставлено на столичныхъ сценахъ въ царствованіе Александра Павловича до 135-ти, въ томъ числѣ: русскихъ оригинальныхъ 45, переводныхъ—89.

Какъ было уже говорено въ своемъ мѣстѣ, репертуаръ русской оперы болѣе всѣхъ обогатилъ за это время новыми пьесами неутомимый и плодовитый Кавосъ. Остальныя русскія оперы, поставленныя при Александрѣ I, принадлежали слѣдующимъ композиторамъ: Кашину, Кауеру и Давыдову, Миллеру, Тевесу, А. Титову, Поморскому, Сапіенцѣ, Алябьеву и др. Самое бо́льшее число оперъ написалъ, послѣ Кавоса, А. Титовъ. Его перу принадлежитъ музыка въ десяти большихъ операхъ, не считая мелкихъ пьесъ и водевилей.

Либретто значительной части этихъ оперъ были написаны кн. Шаховскимъ. Кромѣ Шаховскаго, писали либретто. Княжнинъ, И. А. Крыловъ („Илья Богатырь“), С. Глинка, Плещеевъ, И. Малиновскій, Губеръ, Н. Языковъ, Араповъ, Мухановъ и друг.

Разсмотримъ слегка наиболѣе капитальныя изъ тогдашнихъ оперъ и наиболѣе пользовавшіяся въ то время успѣхомъ. Объ операхъ Кавоса мы говорили ранѣе; скажемъ теперь объ операхъ другихъ композиторовъ.

Въ 1803 г. произвела необыкновенный фуроръ опера „Леста, днѣпровская русалка", передѣланная съ нѣмецкаго на русскіе нравы Н. Краснопольскимъ. Музыку къ ней написали композиторы Кауеръ и Давыдовъ. Опера состояла изъ трехъ самостоятельныхъ частей, *) ставившихся отдѣльно одна отъ другой.

Постановка „Лесты" была блестящая. Въ Петербургѣ роль русалки—героини оперы, превосходно исполняла молодая, даровитая пѣвица Болина (вскорѣ сошедшая со сцены), въ Москвѣ — неувядаемая Лиза Сандунова.

Опера эта держалась очень долго на сценѣ и можетъ быть причислена къ самымъ удачнѣйшимъ и популярнѣйшимъ русскимъ операмъ описываемой эпохи. Многія аріи и хоры „Русалки" сдѣлались общеизвѣстными по всей Россіи; во всѣхъ слояхъ общества, и кое-гдѣ, въ захолустьяхъ, распѣваются еще до сихъ поръ. Ихъ можно найти въ любомъ „пѣсенникѣ" 20-хъ и 30-хъ годовъ. Упомянемъ здѣсь о нѣкоторыхъ изъ нихъ, какъ напр.:

„Приди въ чертогъ ко мнѣ златой,
Приди, о, князь, ты, мой драгой!"

Затѣмъ, весьма распространенная арія цыганки:

„Я цыганка молодая,
Я цыганка не простая,
Знаю ворожить".

Потомъ арія Рѣшимы:

„Какъ вспомню я бывало,
Старушка что моя,
Такъ нѣжила, ласкала,
Лелѣяла меня"...

Но въ особенности популярна была слѣдующая арія:

---

*) Впослѣдствіи кн. Шаховской и Кавосъ написали еще четвертую часть „Русалки", тоже поставленную на сценѣ; но она успѣха не имѣла.

„Мужчины на свѣтѣ,
Какъ мухи къ намъ льнутъ,
Имѣя въ предметѣ;
Чтобъ насъ обмануть".

А также превосходно исполнявшаяся Сандуновой комическая пѣсенка:

„По метлы, по метлы!
Кому надо метелъ!
Еслибъ могъ я здѣсь сыскать,
Кому метлы всѣ продать,
Онъ бы васъ повыгналъ"...

Въ 1809 г. публика встрѣтила съ необыкновеннымъ радушіемъ оперу „Старинныя Святки", музыка Титова, либретто Малиновскаго. Она была дана въ первый разъ въ Москвѣ, въ пріѣздъ туда государя, и когда Сандунова, въ роли боярышни Настасьи, вышла на аванъ-сцену и запѣла:

„Слава нашему Царю, слава!"

всѣ зрители встали и, обратясь къ императорской ложѣ, въ тысячу голосовъ воскликнули: „Слава царю Александру!" Тутъ, какъ разсказываетъ очевидецъ, музыки не было уже слышно: все слилось въ одно чувство, въ одинъ восторгъ. Пѣвицы Сандунова и Буденброкъ получили отъ государя за этотъ спектакль богатые подарки. („Вѣстн. Европы", 1809 г., № 18).

Война 1812 г., какъ это мы будемъ еще говорить впослѣдствіи, послужила сильнымъ толчкомъ для творчества нашихъ композиторовъ. Такъ, въ 1813 г. была поставлена съ большимъ успѣхомъ опера „Крестьяне или встрѣча незванныхъ", въ которой была изображена патріотическая ненависть народа къ врагамъ-французамъ и готовность его умереть за вѣру и царя.

Извѣстный актеръ Зловъ превосходно исполнялъ на петербургской сценѣ роль деревенскаго старосты въ этой оперѣ. Его арія:

„Не бывало и не быть тому,
Чтобъ врагу мы покорилися",

производила въ публикѣ неописанный восторгъ. Почти всѣ аріи въ этой оперѣ скомпанованы на мотивы народныхъ пѣсень и от-

личаются, по содержанію, ярымъ патріотизмомъ, въ такомъ, напр., вкусѣ: казакъ коршуномъ гарцуетъ межъ враговъ,

„Конь его удалой —
Вихорь въ чистомъ полѣ,
Пролетитъ гдѣ стрѣлой,
Тамъ враговъ нѣтъ болѣ.

* * *

Ни въ горахъ, ни въ лѣсахъ
Нѣтъ злодѣйска слѣда,
Имъ вездѣ смерть и страхъ,
Намъ вездѣ побѣда"...

Патріотизма, вообще, много, но стихи большею частью очень плохи.

Въ 1805 г. поставлена была опера „Ямъ", музыка Титова, либретто Княжнина. Опера эта очень нравилась и нѣкоторыя изъ ея арій казались необыкновенно удачными какъ по комизму, такъ и по своей „народности". Чтобы составить о нихъ понятіе, приведемъ арію главнаго дѣйствующаго лица, Филатки:

„Таво воно, какъ оно,
Я на все, на все дѣтина:
Поплясать смышленъ давно.
Прямо, парень — не дубина!
Взглянь ты, взглянь на молодца,
Какъ пляшу я голубца" (Пляшетъ).

Не дурна и слѣдующая арія героини—Параши:

„Грустно милаго забыть,
Грустно, грустно разставаться;
Съ нимъ бы рада все дѣлить,
Даже сердцемъ помѣняться..." и т. д.

Опера „Ямъ" имѣла продолженіе въ двухъ послѣдовавшихъ за нею операхъ тѣхъ же авторовъ: „Посидѣлки" и „Дѣвишникъ или Филаткина сватьба". Въ послѣдней оперѣ есть безподобныя въ своемъ родѣ сцены. Таковъ, напр., дуэтъ комическихъ лицъ пьесы, Филатки и Федоры:

Филатка. Таво воно, какъ оно,
Мнѣ Федора не годится.

Федора. Нужды нѣтъ — мнѣ все равно.
Въ томъ прошу не прогнѣвиться.
Филатка. Я вѣдь краше всѣмъ тебя,
А ты што — взглянь па себя:
Ну, не дать не взять—мартышка.
Нѣтъ, Федорушка плоха,
Ха, ха, ха, ха, ха, ха!
(Смѣется дурацкимъ смѣхомъ изо-всей мочи).
Федора. Много-ль у тебя умишка?
А пригожства нѣтъ совсѣмъ.
Или хвастаешься тѣмъ,
Что походишь на ворону.
Ха, ха, ха, ха, ха, ха!
(Смѣется дурацкимъ смѣхомъ изо-всей мочи).

Вообще такого сорта внѣшній, грубый комизмъ или, вѣрнѣе сказать, скоморошество составляло одинъ изъ главныхъ элементовъ въ легкихъ „комическихъ“ операхъ того времени. Чтобъ было посмѣшнѣе, авторы выводили на сцену дураковъ, косноязычныхъ и тому подобныхъ уродовъ, а рядомъ съ ними нѣмцевъ, поляковъ, хохловъ и евреевъ, которыхъ заставляли коверкать русскій языкъ. Такъ, въ оперѣ „Оборотни“, поставленной въ 1808 г., выведенъ нѣмецъ, который изливаетъ свои чувства такимъ, напр., языкомъ:

,,Всякъ дѣвка, сударь, мнѣ кашись,
Есть птишка въ клѣткѣ запертая,
Котора любитъ прешна жизнь
И прешна вѣташка родная.
Открой окно и—пафъ тотчасъ.
Гуль, гуль, прощай“ и т. д.

Въ оперѣ „Удача отъ неудачи“ выведены поляки и жиды. Полякъ Дубницкій, одно изъ дѣйствующихъ лицъ, поетъ подъ музыку краковяка:

,,Гей! гей! жебысци познали правего юнака,
Бендзе вамъ станцовалъ, спивалъ краковяка!
Гей! гей! милость не сонтъ збродни, лечь потршибно цното,
Же кохамъ коханко и мамъ тцерпѣть ото то“... и т. под.

Еще болѣе уродливо, этой якобы польской рѣчи, должна была звучать слѣдующая белиберда въ дуэтѣ двухъ евреевъ — Израиля и Хайла:

Израиль: Якъ прінхавъ жолнпръ
До жида въ аренду...
Лядзиръ ду, шпице краверъ, шипцеръ биръ,
Щине мине кипцеръ миръ!

Хайло. Заразъ ставъ тенъ жолнпръ
Еврея пытати...
Лядзиръ ду и проч.

Между тѣмъ, дуэтъ этотъ пріобрѣлъ огромную популярность; въ провинціи онъ и теперь еще кое-гдѣ въ ходу, какъ такая необыкновенно забавная штука, что „животики надорвешь"...

Опера „Казакъ-Стихотворецъ", одна изъ популярнѣйшихъ, была составлена почти исключительно изъ малороссійскихъ мотивовъ, но и въ ней quasi-малороссійскій языкъ невозможенъ. Беремъ для образчика „куплеты" Прудіуса—кровнаго хохла:

„Ея чорны очи,
Ея била грудь,
Цилыя ночи
Спать не дають.

* * *

Мучитъ Маруся
Душу мою;
Имъ я безъ вкуса,
Вовсе не пью..."

Здѣсь, какъ говорится, ни складу, ни ладу и никакого подобія на что нибудь истинно малороссійское.

Характеристично одно обстоятельство, что въ описываемое время русскіе композиторы не довольствовались одними великорусскими народными мотивами для своихъ оперъ, но почасту обращались къ народнымъ мелодіямъ—малороссійскимъ, польскимъ и даже къ жидовскимъ. Какъ можно заключить изъ приведенныхъ выдержекъ, большинство тогдашнихъ русскихъ оперъ, особенно „комическихъ", не отличалось хорошимъ вкусомъ и „приличнымъ тономъ", а скорѣе приближалось къ балаганщинѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что ни одна изъ этихъ оперъ въ настоящее время положительно немыслима была бы, напр., на маріинской сценѣ...

Да и въ тѣ времена избранная русская публика крайне брезгливо относилась къ этимъ произведеніямъ отечественной музы.

Одинъ изъ современныхъ театральныхъ критиковъ, патріотъ въ

душѣ, изливалъ свои упреки тогдашнимъ свѣтскимъ меломанамъ за ихъ пристрастіе къ французской оперѣ:

„...Кто изъ нихъ, писалъ онъ, не согласится скорѣе видѣть дурную французскую оперу, нежели хорошую русскую трагедію? Кто изъ нихъ не замѣтитъ самой малой погрѣшности въ игрѣ русскаго актера и въ то же время не сдѣлаетъ никакого вниманія къ самому большому проступку въ игрѣ француза?“ 293)

По его словамъ, снисходительность публики къ французскимъ актерамъ простиралась до того, что она безропотно и даже одобрительно смотрѣла на сценѣ пятидесятилѣтнихъ актрисъ, наряженныхъ восемнадцатилѣтними дѣвушками... „Какое надо воображеніе!“ восклицаетъ онъ съ жалостной ироніей.

Всѣ эти упреки, конечно, имѣли свое основаніе, такъ какъ, извѣстно, что тогдашняя русская интеллигенція рабски увлекалась всѣмъ французскимъ; но, при этомъ, слѣдуетъ замѣтить, что въ царствованіе Александра Павловича французскій театръ дѣйствительно процвѣталъ въ Петербургѣ и русской оперѣ тягаться съ нимъ было трудно.

Одна Фелисъ-Андріе, довольно долго украшавшая петербургскую французскую сцену, была такая пѣвица, что съ ней не могла соперничать ни одна изъ русскихъ оперныхъ пѣвицъ. Патріоты сравнивали ее съ Сандуновой и даже послѣднюю ставили выше, но это было преувеличеніе, тѣмъ болѣе, что Сандунова, во время пребыванія въ Россіи Фелисъ-Андріе, была уже далеко не первой молодости.

„Незабвенная Фелисъ! писалъ одинъ изъ поклонниковъ французской примадонны, спустя много лѣтъ послѣ того, какъ она пѣла въ Петербургѣ. Какими блаженными минутами я ей обязанъ! Девять лѣтъ сряду она меня восхищала... Она мнѣ казалась болѣе дурна, чѣмъ хороша собою. Она была уроженка изъ Бордо и 24 лѣтъ къ намъ пріѣхала... Въ ней все было плѣнительно, очаровательно и взглядъ ея, и поступь, и игра, и голосъ, когда она имъ говорила и умѣнье владѣть имъ, когда она пѣла“... *)

---

*) „Восп.“ *Вигеля*, ч. II, 49.

Фелисъ-Андріе пользовалась европейской извѣстностью. Въ Парижѣ за ней сильно приволокнулся братъ Наполеона Іеронимъ, но, когда пѣвица, вѣрная мужу, отвергла исканія принца, онъ началъ ее преслѣдовать и вынудилъ бѣжать изъ Парижа—въ Россію.

Рядомъ съ Фелисъ, въ Петербургѣ славились во французской оперѣ: Жоржъ, Дюкрукси, Бертенъ, Монготье и друг. Были, конечно, и совершенно бездарные пѣвцы—такихъ даже было больше, чѣмъ порядочныхъ, именно: мужъ Андріе, теноръ, который пѣлъ, однакожъ, какимъ-то „безъимяннымъ“ голосомъ, по замѣчанію современника, Буржуа, Шатофоръ и проч., о которыхъ не стоитъ упоминать.

Французская труппа вообще составляла тогда предметъ главнѣйшей заботы театральной дирекціи. Самъ директоръ театра, Ал. Льв. Нарышкинъ, въ началѣ царствованія Александра, лично ѣздилъ въ Парижъ, чтобъ навербовать французскую труппу и вывезъ оттуда „два или три комплекта артистовъ всякаго рода“.

Что касается музыкальныхъ вкусовъ александровскаго высшаго общества, то нечего и говорить, что тутъ царили одни французы. Были въ ходу, какъ разсказываетъ Вигель, „всѣ лучшія произведенія французской школы отъ Монсиньи до Рамо“. Впрочемъ, Глукъ и Пиччини „мирно встрѣчались у насъ на одной сценѣ“, говоритъ онъ, „пѣлись одними и тѣми же артистами и зрители одинаково имъ рукоплескали“. „Большая“ французская опера тогдашнихъ композиторовъ, съ ея „ревомъ и стономъ“, нравилась менѣе комической легкой. Поэтому, общимъ любимцемъ былъ тогда въ петербургской публикѣ Буальдье, творецъ достопамятнаго „Калифа Багдадскаго“, пріобрѣвшаго въ Россіи такую безграничную популярность.

VII.

Мода на концерты.—Замѣчательнѣйшіе концерписты.—Садовые концерты и зачатки кафе-шантановъ.—Цассія къ цыганамъ.—Патріотическія пѣсни.—Церковное пѣніе.—Музыкальная критика и музыкальное сословіе.

Въ царствованіе Александра I, въ столицахъ въ большомъ ходу были концерты. Въ тогдашнихъ журналахъ и газетахъ весьма часто попадаются объявленія и разборы происходившихъ музыкальныхъ концертовъ.

Привлекаемые звономъ золота въ Петербургъ и Москву, европейскія музыкальныя знаменитости постепенно развивали въ публикѣ вкусъ къ концертной музыкѣ. Кромѣ концертовъ, нѣкоторыя изъ этихъ знаменитостей занимались у насъ еще уроками, композиціями, устраивали музыкальныя школы и проч. Такъ, въ 1804 г. въ Петербургъ прибыла славная пѣвица Мара, воспѣтая Гете въ одной пѣснѣ, гдѣ онъ говоритъ, что, когда у нее

,,гармоническимъ ручьемъ
Изъ груди звуки вырывались—
Мой духъ былъ въ мірѣ неземномъ''...

Мара была встрѣчена на своихъ концертахъ столичной публикой „съ отличіемъ". Ее слушалъ, между прочимъ, дворъ и отъ императрицы Маріи Ѳеодоровны она получила драгоцѣнный фермуаръ. Въ Москвѣ, кромѣ концертовъ, она давала уроки пѣнія; изъ ея учевицъ прославилась потомъ, въ 30-хъ годахъ, какъ пѣвица и музыкантша, баронеса Каульбарсъ. [294])

Изъ другихъ концертистовъ тогда славились: скрипачи Миллеръ, директоръ музыки Шведскаго короля Герличке, Денглеръ, князь П. Н. Енгалычевъ, Пезаровіусъ и Фракманъ; віолончелистъ — Даллока; пьянистъ Кашинъ, Сапіенца, Марини, Фильдъ, Каталани и друг. Въ концертахъ часто принимали участіе, какъ и теперь, оперные пѣвцы и пѣвицы

Для характеристики тогдашнихъ концертовъ приводимъ изъ „Вѣстника Европы" 1820 г. (ч. 112, стр. 74) объявленіе о концертѣ Каталани въ Москвѣ, 18 Іюля 1820 г. въ залѣ Бла-

городнаго собранія. Каталани пѣла: „Del fremite", Гульельми, варіаціи Роде; „Mio bene", Портогалло: „La placida campagna", Пиччути и русскую арію: „Ты возвратился благородный"...

Въ „Сынѣ Отечества", за 1824 г., встрѣчаемъ описаніе концерта-монстра, даннаго музыкантами и пѣвчими гвардейскихъ полковъ, въ числѣ 550 человѣкъ. Въ томъ же журналѣ и за тотъ же годъ описаны концерты: петербургскаго Патріотическаго общества (участвовавшіе—супруги Бушъ, скрипачъ и піанистка Мауреръ и Шоберлехнеръ, учитель Даргомыжскаго), какого-то Червенки и „дитяти-виртуоза" Бернара, который игралъ, будто бы, съ такимъ „огромнымъ успѣхомъ", что напомнилъ слушателямъ Моцарта...

Концерты въ Петербургѣ давались иногда въ театрахъ, но чаще всего въ залѣ вновь основаннаго тогда филармоническаго общества. Въ 20-хъ годахъ пользовались для концертовъ также обширной залой въ домѣ Кусовникова, бывшемъ у Казанскаго моста. Мы упоминаемъ о публичныхъ концертахъ дававшихся за плату для всѣхъ; но, кромѣ того, тогдашніе богатые люди нерѣдко устраивали частные концерты у себя въ домахъ, съ участіемъ любителей или наемныхъ артистовъ. Давались концерты и въ разныхъ учебныхъ заведеніяхъ ихъ воспитанниками. Особенно часты и хороши бывали концерты въ московскомъ университетѣ, описанію которыхъ посвящено даже нѣсколько статей въ тогдашнемъ „Вѣстникѣ Европы".

Въ лѣтнее время въ окрестностяхъ Петербурга, на дачахъ нѣкоторыхъ вельможъ постоянно играла музыка по воскреснымъ днямъ для публики. Такъ, на Каменномъ островѣ играла великолѣпная роговая музыка Нарышкиныхъ; на Черной рѣчкѣ въ роскошномъ саду дачи Строгонова, въ саду кн. Салтыкова, у нарвской заставы, тоже играли оркестры владѣльцевъ. Съ ними соперничалъ въ этомъ отношеніи извѣстный купецъ Ганинъ, въ курьозномъ саду котораго, вмѣщавшемъ въ себѣ въ карикатурной миніатюрѣ всѣ достопримѣчательности царскихъ загородныхъ резиденцій, тоже игрывала по воскресеньямъ наемная музыка.

Одновременно начинались первые зародыши загородныхъ общественныхъ кафе-шантановъ. Такъ, въ описаніи Петербурга 20-хъ годовъ читаемъ, что на Крестовскомъ островѣ „по воскреснымъ днямъ, а иногда и въ будни бывала музыка роговая и духовая, въ разныхъ мѣстахъ." [295])

Въ то время однимъ изъ любимѣйшихъ музыкальныхъ развлеченій свѣтской молодежи были цыганскіе хоры, съ ихъ пламенными Матрешами, Танями и проч.

Особенно славились тогда московскіе цыгане, таборы которыхъ посѣщались всей московской знатью и интеллигенціей, конечно, одного мужскаго пола.

„Новый годъ встрѣтилъ я съ цыганами" и съ „настоящей Татьяной—пьяной", писалъ А. С. Пушкинъ однажды кн. Вяземскому. Эта Татьяна встрѣчала гостей пѣсней, сложенной въ таборѣ:

„Пріѣхали сани:
Давыдовъ съ ноздрями,
Вяземскій съ очками,
Гагаринъ съ усами,
Дѣвокъ испугали
И всѣхъ разогнали"...

Повидимому, это была та самая Таня, у ногъ которой „лежалъ" влюбленный въ нее поэтъ Языковъ, воспѣвшій ее въ такихъ пламенныхъ стихахъ:

„Гдѣ-же ты,
Какъ поцѣлуй насильный и мятежный,
Разгульная и чудо красоты?
Приди! Тебя улыбкой задушевной,
Объятьями восторга встрѣчу я,
Желанная и добрая моя,
Мой лучшій сонъ, мой ангелъ сладкопѣвный,
Поэзія московскаго житья!"

Разсказываютъ, что эта Таня доводила Пушкина своими пѣснями до истерическихъ рыданій... Онъ намѣревался даже писать „на нее" поэму...

Свѣтская богатая молодежь заслушивалась пѣснями цыганокъ и напропалую влюблялась въ самихъ пѣвицъ, безумно соря на нихъ деньги. Были между цыганками и такія счастливицы, что потомъ стали княгинями...

„Романсовъ мы тогда не пѣли, разсказываетъ одна изъ цыганокъ въ своихъ воспоминаніяхъ, [296]) все больше русскія пѣсни народныя. Одна изъ насъ, Стеша, какъ, бывало, запоетъ „Не бушуйте вы вѣтры буйные" или „Ахъ, матушка, голова болитъ»,

безъ слезъ ее слушать никто не могъ, даже итальянская пѣвица, Каталани, такъ и та заплакала (директоръ театровъ былъ тогда Майковъ, такъ она у него Стешу слышала)... Однако, когда я уже пѣть стала, были въ модѣ сочиненные романсы. И главный у меня былъ: „Другъ милый, другъ милый, съ далека поспѣши". Какъ я его разъ пропѣла при Пушкинѣ, онъ скокъ съ лежанки—онъ какъ пріѣхалъ, такъ и взобрался на лежанку—и ко мнѣ. И кричитъ: „Радость ты моя, радость моя"!...

Весьма сильнымъ толчкомъ для распространенія у насъ искусственной пѣсни и романса послужила, между прочимъ, война 1812 года. По поводу этого громадной важности событія была написана необъятная масса патріотическихъ, солдатскихъ, побѣдныхъ и хвалебныхъ пѣсень, изъ коихъ многія сдѣлались популярными. Кто не знаетъ, напримѣръ, слѣдующихъ пѣсень, сочиненныхъ тогдашними нашими стихотворцами:

„Ѣздилъ, ѣздилъ бѣлый Царь,
Православный Государь,
Изъ своей земли далеко", и проч.

Или:

„За горами, за долами,
Бонапарте съ плясунами,
Думалъ въ ровень стать"...

Или—солдатская:

„Мы тебя любимъ сердечно,
Будь начальникомъ намъ вѣчно" и пр.

Или въ такомъ еще родѣ:

„Что пріятнѣе сраженья
Для солдата можетъ быть?
Всѣ его въ томъ утѣшенья,
Чтобъ враговъ своихъ побить"...

Соотвѣтственно торжественному настроенію общества, послѣ изгнанія французовъ и побѣдъ надъ Наполеономъ, вошли въ моду побѣдные гимны, ораторіи и симфоніи, изъ которыхъ особенно прославилась ораторія Дегтерева: „Освобожденіе Москвы или Мининъ и Пожарскій". Дегтеревъ былъ ученикомъ знаменитаго Сарти, учился потомъ въ Италіи и подавалъ блестящія надежды, но, къ сожалѣнію, онъ очень рано умеръ отъ чахотки.

Со времени Павла Петровича церковное пѣніе было подчинено правительственному контролю. Императоръ Павелъ, какъ гласитъ высочайшій указъ отъ 18 мая 1797 г., „усмотрѣвъ, что въ нѣкоторыхъ церквахъ, вмѣсто концерта, пѣли стихи, сочиненные по произволенію, повелѣлъ никакихъ выдуманныхъ стиховъ въ церковномъ пѣніи не употреблять, и вмѣсто концертовъ пѣть или приличный псаломъ, или обыкновенный канонникъ“.

Съ своей стороны, Александръ I, „примѣтивъ неограниченную свободу итальянскаго пѣнія, водворившагося въ нашу церковь, что заводились вездѣ хоры, пѣли сочиненія Бортнянскаго, и при всемъ ихъ стараніи подражать придворному хору, пѣли дурно, и что старинное наше священное пѣніе оставалось, такъ сказать, безъ призрѣнія“, повелѣлъ отмѣнить концерты въ придворной церкви, и употреблять единственно простое древнее пѣніе. [297])

Въ это время, вообще, по отношенію къ иностраннымъ образцамъ въ области музыки у насъ начала просачиваться болѣе или менѣе строгая критика. Во многихъ журналахъ стали появляться музыкальныя критики, въ которыхъ нерѣдко встрѣчаются довольно смѣлыя и мѣткія сужденія объ итальянской и французской музыкахъ, а также и о своей—отечественной. Одновременно литература начинаетъ обогащаться переводами и оригинальными сочиненіями по теоріи музыки, въ числѣ которыхъ попадались, впрочемъ, довольно нерѣдко и чисто шарлатанскія книжонки, предлагавшія секретъ сочинять „легчайшимъ способомъ“ разнаго рода пьесы и т. п.

Указаніемъ степени музыкальнаго развитія описываемаго времени могутъ служить, наконецъ, и нижеприводимыя статистическія данныя.

Такъ, по спискамъ „Указателя“ Аллера, въ 1822 г. въ Петербургѣ было: музыкальныхъ магазиновъ—2, неизвѣстныхъ теперь фирмъ Пинкерта и Ганта; нотныхъ магазиновъ—3: Дальмаса, Пеца и Лиснера. Мастеровъ музыкальныхъ инструментовъ болѣе 30. Въ ихъ числѣ уже встрѣчаются имена Шредера, Бека, Тишнера и др. Всѣхъ музыкантовъ, состоявшихъ въ спискѣ театральной дирекціи, считалось до 130-ти. Въ этотъ счетъ не входили, разумѣется, разные „вольные“ музыканты, а также военные...

VIII.

Барскіе театры и артисты.—Театръ графа Каменскаго.—Курьозы на барскихъ сценахъ.—Наиболѣе извѣстныя помѣщичьи труппы.—Театры Позднякова и гр. Ильинскаго.—Гаремъ изъ оперныхъ пѣвицъ.—Благодѣтельныя послѣдствія барской меломаніи.—Любительскіе благородные спектакли.

Закончимъ нашъ очеркъ музыкальнаго развитія въ Россіи въ александровскую эпоху, служившую преддверіемъ быстраго и могучаго роста самостоятельной русской національной музыки, обзоромъ еще одной, процвѣтавшей въ то-время, музыкально-сценической области. Мы разумѣемъ помѣщичьи и любительскіе театры и музыку.

Мы уже упоминали въ своемъ мѣстѣ, что въ описываемое время каждый богатый баринъ считалъ почти обязательнымъ для чести своего дома непремѣнно имѣть свой домашній театръ и оркестръ, набиравшіеся изъ крѣпостныхъ. Возможность имѣть крѣпостныхъ актеровъ, пѣвцовъ и музыкантовъ внушила однажды извѣстному графу Растопчину мысль: „нельзя-ли завести и крѣпостныхъ зрителей, которые обязательно, какъ на барщину, ходили бы въ театры и „дѣлали“ тамъ публику?“ По крайней мѣрѣ, графу приписываютъ такой анекдотъ. Когда незадолго до 1812 г. въ Москвѣ былъ построенъ большой театръ, и публика, почему-то, крайне неохотно стала посѣщать его, Растопчинъ какъ-то сказалъ:

„Театръ построили—это хорошо, но недостаточно: нужно еще купить 2000 душъ, приписать ихъ къ театру и обязать подушной повинностью высылать по очереди каждый вечеръ народъ въ театральную залу: на одну публику надѣяться нельзя“.

Анекдотъ этотъ свидѣтельствуетъ, что въ тѣ времена въ массѣ публики страсть къ театру не особенно еще сильно была развита. Тѣмъ не менѣе, представители высшаго класса, руководясь не столько любовью къ искусству, сколько барскимъ тщеславіемъ, тратили огромныя суммы на заведеніе у себя домашнихъ театровъ, оркестровъ, оперъ и т. под. Извѣстный Солнцевъ разсказываетъ въ своихъ воспоминаніяхъ, что въ 1824 г. онъ встрѣтилъ одного помѣщика-театрала, нѣкоего Кологривова, который, каждую зиму

наѣзжая въ Петербургъ, привозилъ съ собой изъ деревни свою музыку, свою театральную труппу, вмѣстѣ съ псарней. Въ общественные театры онъ никогда не являлся и по весьма основательной причинѣ.

„У меня на сценѣ, говорилъ онъ, когда я приду, всѣ актеры раскланиваются; къ вамъ же когда придешь въ театръ, никто тебя не замѣтитъ, никто не поклонится“...

„Такихъ чудаковъ, прибавляетъ г. Солнцевъ, было тогда не мало“... Фактъ этотъ рельефно характеризуетъ тѣ побужденія барской спѣси и самодурства, ради которыхъ тогдашніе вельможи обзаводились своими театрами, не щадя на это никакихъ средствъ. Чтобы судить о степени расточительности тогдашнихъ вельможъ на этотъ предметъ, приведемъ слѣдующій фактъ. Около 1816 г., въ Орлѣ, графъ С. Каменскій, прославившійся своими чудачествами, имѣлъ свой театръ изъ крѣпостныхъ. Въ этомъ театрѣ, дававшемъ свои спектакли весьма правильно, ставились комедіи, драмы, оперы и балеты. Пьесы безпрестанно мѣнялись и, съ каждой новой пьесой, какъ разсказываетъ Жиркевичъ, [298]) „являлись новые костюмы и великолѣпнѣйшія декораціи“. Такъ, напр., „въ „Калифѣ Багдадскомъ“ шелку, бархату, вышитаго золотомъ, ковровъ, страусовыхъ перьевъ и турецкихъ шалей было болѣе чѣмъ на тридцать тысячь рублей“...

Тотъ же Каменскій не жалѣлъ никакихъ денегъ для покупки даровитыхъ актеровъ у другихъ помѣщиковъ. За актеровъ, мужа и жену Кравченковыхъ, съ шестилѣтнею дочерью, которая мастерски танцовала „качучу“ и „тампетъ“, графъ уступилъ Офросимову цѣлую деревню въ 250 душъ. Несмотря, однако, на такую высокую стоимость, Кравченковъ, по отзыву графа Бутурлина, былъ „чистый холопъ“, пѣлъ съ шикомъ, столько же носомъ, сколько горломъ, не разставаясь никогда съ носовымъ платкомъ, который онъ комкалъ въ рукахъ и въ „который поминутно плевалъ“... [299]) Таковъ былъ первый теноръ въ оперѣ Каменскаго!... У Каменскаго было два оркестра музыки, человѣкъ по сорока въ каждомъ, роговой и инструментальный. Музыка эта стоила ему, разумѣется, громадныхъ денегъ, но Каменскій былъ такъ ревнивъ въ этомъ отношеніи, что ни за какую плату не отпускалъ своихъ музыкантовъ въ частные дома, говоря, что они тамъ „избалуются и собьются съ такту“. А между тѣмъ, эти служители музъ ходили у

него босикомъ и въ лохмотьяхъ, точно какіе нибудь жалкіе нищіе. Никакого состоянія не хватило бы на самодурно-расточительную меломанію Каменскаго! Имѣя возможность получать съ своего театра доходъ, такъ какъ общественнаго театра въ Орлѣ тогда не было, а охотниковъ посѣщать спектакли было не мало, графъ обратилъ посѣщеніе своего театра въ особый родъ милости. Онъ посылалъ билеты только лицамъ, заслужившимъ его особое благоволеніе, а если кто заслуживалъ немилость его сіятельства, то никакими мольбами, никакими деньгами не могъ добиться чести быть въ графскомъ театрѣ. Иногда случалось, что въ самомъ театрѣ графъ не стѣснялся самымъ непозволительнымъ образомъ изъявлять уже приглашеннымъ, но чѣмъ нибудь не понравившимся ему зрителямъ, свое неблаговоленіе. Разъ, когда ему показалось, что сидѣвшіе въ театрѣ, вмѣстѣ съ своими дамами, генералы—баронъ Корфъ, Уваровъ и друг. важныя особы подсмѣиваются надъ игрой актеровъ, Каменскій, не долго думая, приказалъ опустить занавѣсъ и потушить всѣ лампы въ театрѣ, оставивъ публику въ темнотѣ и начадивъ масломъ на всю залу.

Каменскій въ конецъ разорился на свой театръ и музыку. Меломанъ былъ онъ неистовый,. но въ то же время совершенно безвкусный и безтолковый. Онъ требовалъ, напр., отъ своихъ актеровъ, чтобъ они заучивали роль слово въ слово и обходились безъ суфлера; сидя въ своей ложѣ, онъ собственноручно вписывалъ въ лежавшей передъ нимъ книжкѣ малѣйшую ошибку и упущеніе актеровъ въ этомъ отношеніи; затѣмъ, въ антрактѣ снималъ тутъ же сзади его висѣвшую за нимъ на стѣнѣ плеть, шелъ за кулисы и разсчитывался съ виновнымъ собственноручно, такъ сказать, публично, потому что вопли наказуемыхъ отчетливо слышались всѣми зрителями. Несмотря, однако, на такую строгость, графъ нисколько не хлопоталъ объ игрѣ актеровъ, о развитіи ихъ сценическихъ дарованій... Мы уже знаемъ, каковъ былъ у него первый теноръ; не лучше были и другіе артисты: басъ въ его оперѣ „пѣлъ брюхомъ", по словамъ Бутурлина, примадонна пронзительно пищала...

Вообще барскіе театры того времени, въ большинствѣ, представляли собой нѣчто жалкое и нелѣпое, и служили нерѣдко предметомъ насмѣшекъ людей, обладавшихъ болѣе развитымъ вкусомъ. Въ тогдашнихъ журналахъ не мало находимъ комическихъ раз-

сказовъ и анекдотовъ объ этихъ театрахъ. Такъ, у одного барина на домашней сценѣ, во время представленія оперы „Кучеръ“, пѣвцы въ самомъ патетическомъ мѣстѣ передрались въ серьозъ и баринъ вынужденъ былъ лично отправиться на сцену и разнять ихъ. У другого барина, во время представленія оперы „Два охотника“, вышелъ такой казусъ. Въ пьесѣ этой выведенъ медвѣдь. Роль медвѣдя исполнялъ экономъ. Когда онъ вышелъ на сцену, вдругъ, откуда не возьмись датская собака барина. Увидѣвъ этого ненавистнаго ей звѣря, она бросается на него черезъ весь театръ, на сцену, и начинаетъ рвать съ оглушительнымъ лаемъ... Должно быть, экономъ былъ ужъ очень натурально загримированъ. Медвѣдь поднимаетъ вопль, всѣ артисты бросаются къ нему на выручку; самъ баринъ изъ партера начинаетъ звать къ себѣ собаку, кричитъ и ругается... Кое-какъ медвѣдя выручили и собаку удалили. Актеры, однакожъ, были въ недоумѣніи: продолжать ли такъ скандально прерванную игру?

„Продолжайте, дураки!“ разрѣшаетъ ихъ недоумѣніе самъ баринъ изъ своего кресла. „Собаку повѣсить, а между тѣмъ мы досмотримъ чѣмъ кончится опера?“ [300])

Анекдотовъ въ такомъ родѣ можно было бы привести множество. У нѣкоторыхъ баръ были, впрочемъ, замѣчательныя труппы и превосходные оркестры музыки изъ крѣпостныхъ. Такъ, въ 1820 гг. славилась въ Петербургѣ Рябовская труппа богача Всеволожскаго.

Около 1811 г. въ Москвѣ славился театръ П. А. Познякова, въ которомъ нерѣдко давались публичные спектакли. Спектакли эти, по отзыву очевидца, бывали „совершенные во всѣхъ частяхъ“. Крѣпостные актеры Познякова играли „несравненно лучше многихъ вольныхъ артистовъ“. У него были „двѣ актрисы и буфъ такіе, какихъ я не видывалъ на оперической сценѣ московскаго театра“, говоритъ современный театралъ-рецензентъ. На сценѣ Познякова игрались итальянскія и русскія оперы. Артисты его учились у знаменитыхъ въ то время Сандуновыхъ, мужа и жены. Старожилъ „Русск. Архива“ утверждаетъ, что стихъ Грибоѣдова: „На лбу написано — „театръ и маскарадъ“, относились именно къ Познякову, домъ котораго кромѣ спектаклей, славился въ Москвѣ еще и маскарадами. На этихъ маскарадахъ, гдѣ самъ хозяинъ важно расхаживалъ въ костюмѣ не то

китайца, не то персіянина, особенно курьозенъ былъ мужикъ-бородачъ, который щелкалъ соловьемъ въ тѣни померанцевыхъ деревьевъ. [301])

Около того же времени случилось графу Комаровскому посѣтить близъ Житоміра извѣстнаго въ то время богача и любителя искусствъ, графа Ильинскаго, въ его имѣніи Романово, владѣлецъ котораго перефразировалъ его на итальянскій ладъ: Roma nova. Въ этомъ Roma nova у Ильинскаго былъ громадный палаццо со всѣми барскими затѣями, включительно до мебели Маріи Антуанеты изъ маленькаго Тріанона. Любезный хозяинъ спросилъ гостей, что имъ угодно, чтобъ было ввечеру: театръ или музыка? Тѣ предоставили это его собственному выбору и, вотъ, ввечеру, въ большой залѣ дворца грянулъ оркестръ великолѣпной роговой музыки. „На другой день, разсказываетъ Комаровскій, мы были угощены оперою и балетомъ". Оказалось, что Ильинскій, кромѣ собственныхъ крѣпостныхъ артистовъ, выписывалъ еще изъ Одессы итальянскихъ пѣвцовъ и балетмейстера. Одна изъ его пѣвицъ, по отзыву Комаровскаго, имѣла превосходный голосъ. Опера поставлена была великолѣпно. На артистахъ костюмы были „пребогатые"; но, добавляетъ разсказчикъ, мы видѣли этихъ несчастныхъ послѣ спектакля почти въ рубищахъ"... [302])

Вообще, мемуары и записки описываемой эпохи полны разсказами о барскихъ, или, такъ называвшихся, „панскихъ" театрахъ, хорахъ и оркестрахъ. Надо замѣтить, что полуобразованный и часто развратный баринъ того времени, воспитанный на крѣпостномъ правѣ, нерѣдко заводилъ у себя труппы крѣпостныхъ артистовъ не ради одного только тщеславія и сценическаго наслажденія. Въ большинствѣ случаевъ, крѣпостныя пѣвицы, актрисы и танцовщицы одновременно комплектовали и домашній гаремъ своего владѣльца. Часто ихъ содержали совершенно по гаремному, взаперти, и ревнивый баринъ зорко слѣдилъ, чтобъ его дикое право надъ этими несчастными затворницами не было никѣмъ нарушено. Но бывали между этими россійскими Сарданапалами и такіе „добрые малые", что содержали свои артистическіе гаремы не только для личной своей прихоти, но и къ удовольствію своихъ друзей. Однажды, въ 1800 гг., Вигелю привелось воспользоваться такого сорта гостепріимствомъ въ домѣ одного богатаго казанскаго помѣщика, Е., содержавшаго въ Ка-

зани „пребольшущій“ деревянный театръ и имѣвшаго еще другой у себя въ деревнѣ (этотъ баринъ-театралъ, скрытый Вигелемъ подъ литерой Е., былъ Есиповъ, какъ это объясняется записками Второва)...

Вигелю случилось, вмѣстѣ съ казанскимъ губернаторомъ и цѣлой компаніей, попасть въ деревню Е., въ гости. Когда они туда пріѣхали, помѣщичій домъ горѣлъ въ огнѣ, и радушный хозяинъ встрѣтилъ гостей на крыльцѣ музыкой и пѣніемъ. За ужиномъ, говоритъ разсказчикъ, Е. „потчивалъ насъ по своему“. Явилась цѣлая дюжина довольно нарядныхъ молодыхъ женщинъ, которыя размѣстились за столомъ между гостями. Ужинъ былъ отвратительный, но за то изобиловалъ питіями, которыя безпрерывно подливались въ стаканы гостей любезными дамами“. Настойчивыя приглашенія, говоритъ Вигель, сопровождались горячими лобзаніями дѣвъ съ припѣвами:

„Обнимай сосѣдъ сосѣда!
Поцѣлуй сосѣдъ сосѣда!
Подливай сосѣдъ сосѣду!“

Всѣ эти „дѣвы“ оказались Фенями, Матрешами и проч. „крѣпостными артистками хозяйской труппы“... На другой день, онѣ вмѣстѣ съ артистами потѣшили гостей на домашней сценѣ Е. оперой „Рѣдкая вещь“ („Cosa rara“). „Играли и пѣли они, говоритъ разсказчикъ, какъ всѣ тогдашніе провинціальные актеры—не хуже и не лучше“... [303])

Мы говорили, что всѣ эти барскія театральныя затѣи высмѣивались и тогда и послѣ, да и въ самомъ дѣлѣ, въ нихъ было много комичнаго, а еще болѣе грустнаго; но вотъ отзывъ одного современника, который смотритъ на это дѣло съ иной точки зрѣнія:

„Ужъ если есть законное крѣпостное состояніе, говоритъ онъ, то устройство изъ дворни своей пѣвческихъ хоровъ, инструментальныхъ оркестровъ и актеровъ — не есть еще худшее самовластительное злоупотребленіе помѣщичьяго права. Эти затѣи прививали дворнѣ нѣкоторое просвѣщеніе и если не любовь къ искусствамъ, то по крайней мѣрѣ ознакомленіе съ ними. Это все-таки развивало въ простолюдинахъ человѣческія чувства и понятія“... [304])

Добавимъ къ этому основательному замѣчанію, что барскіе театры того времени, будучи почти единственнымъ разсадникомъ музыкально-сценическаго искусства въ Россіи, несомнѣнно оказали русскому театру и русской музыкѣ не малую услугу. Мы уже знаемъ, что изъ этихъ театровъ и пѣвческихъ хоровъ выходили многіе дѣятели оперы и драмы. Они же послужили и основаніемъ провинціальныхъ театровъ. Такъ, по замѣчанію Второва, Есипова должно считать „истиннымъ" основателемъ казанскаго театра. Въ Симбирскѣ первые начатки театральнаго искусства положили помѣщики Татищевъ и Ермоловъ. Въ то же время на Поволжьи прославилась труппа Столыпинская и друг. Образовавшіяся тогда „ярмарочныя" труппы комплектовались исключительно почти изъ крѣпостныхъ актеровъ.

Имѣя свои театры и музыку изъ крѣпостныхъ, интеллигентные люди александровской эпохи любили и самолично фигурировать на сценѣ въ такъ называвшихся тогда „благородныхъ" спектакляхъ, т. е. любительскихъ. Свѣтскіе молодые люди состязались передъ избраннымъ обществомъ въ сценическихъ талантахъ и въ пѣніи.

Особенно процвѣтала эта „благородная" меломанія въ описываемое время въ Москвѣ. Зимой въ городѣ, лѣтомъ въ подмосковныхъ помѣстьяхъ вельможъ почасту устроивались любительскіе спектакли. Такъ, въ Мареинѣ, богатомъ помѣстьи графовъ Салтыковыхъ, благодаря любезности хозяекъ, графини Салтыковой и ея дочери, П. И. Мятлевой, а также и любви ихъ къ искусствамъ, постоянно собирались лѣтомъ литературно-артистическія сливки Москвы. „Мятлева, говоритъ Вигель, имѣла великую страсть являться на сценѣ въ домашнемъ театрѣ, разумѣется, во французскихъ пьесахъ". Тогда свѣтскіе театралы не особенно еще благоволили къ отечественному репертуару...

Часть общества, участвовавшаго въ „сюрпризахъ" и представленіяхъ Мареина, жила въ немъ почти постоянно во время лѣтняго сезона. Это были музыканты, пѣвцы, дамы и дѣвицы, взявшіе роли. Между послѣдними особенно отличалась шестнадцатилѣтняя княжна Наталія Х., имѣвшая „удивительный" голосъ. Особенно восхищала она зрителей въ оперѣ Паэзіелло „La servante maîtresse". Она играла и пѣла, по замѣчанію Вигеля, „какъ записная артистка". Сама хозяйка, Мятлева, тоже обладала сцени-

ческимъ дарованіемъ. За то остальные марфинскіе артисты, по словамъ того же автора, были большею частью, плохи; „особенно мужчины съ своимъ нижегородско-французскимъ выговоромъ, совсѣмъ не за свое дѣло взялись“.

Въ этихъ спектакляхъ принималъ участіе даже Карамзинъ, написавшій спеціально для театра Салтыковыхъ пьесу, подъ названіемъ „Только для Марѳина“. Въ ней, между прочимъ, самъ Вигель игралъ роль бурмистра и, по своей роли, пѣлъ такого сорта арію:

„Будемъ жить, друзья, съ женами,
Какъ живали въ старину;
Худо быть намъ ихъ рабами,
Воля портитъ лишь жену“...

Случалось, что Карамзинъ бралъ и на свою долю ту или другую роль въ своей пьесѣ, причемъ училъ другихъ артистовъ игрѣ и декламаціи. Въ марѳинскомъ театрѣ нерѣдко игралъ также извѣстный Василій Львовичъ Пушкинъ, особенно отличаясь въ роли Оросмана въ „Заирѣ“...

Г-жа Волкова, авторъ извѣстныхъ мемуаровъ, „Грибоѣдовская Москва“, тоже свидѣтельствуетъ, что въ 1810-хъ гг. въ средѣ московской знати любительскіе спектакли и музыкальныя развлеченія были въ большомъ обычаѣ, хотя и не отличались ни талантливостью, ни искусствомъ участвовавшихъ въ нихъ аристократическихъ „любителей“...

Въ Петербургѣ, хотя рѣже, но съ такой же пассіей великосвѣтскія барыни устроивали въ своихъ салонахъ „благородные“ спектакли, о которыхъ, однакожъ, Растопчинъ говоритъ, что они давались „нерѣдко въ ущербъ благопрістойности“... На сценѣ, передъ элегантной публикой, изъ элегантныхъ устъ „произносились иногда вещи, едва-ли терпимыя на ярмаркахъ; но, говорятъ: нужно повеселиться“. . . . .



Указатель источниковъ.

1) Основаніе соціологіи, *Спенсера*, т. I, 297.

2) Тамъ-же, т. I, 300.

3) Сказанія русск. народа, собран. *Н. Сахаровымъ*, т. II.

4) Стоглавъ. Вопросы царскіе, вопросъ 23.

5) Памятники старин. русской словесности, изд. гр. *Кушелевымъ-Безбородко*, т. III, 69.

6) Историч. очерки русской народной словесности и искусства, *Ѳ. Буслаева*, т. I, 21, 22.

7) Поэтическія воззрѣнія славянъ на природу, *А. Афанасьева*, т. I, 322.

8) Народныя южнорусскія пѣсни, изд. *Метлинскимъ*, 443.

9) Полн. Собраніе русск. лѣтописей, т. I, 73.

10) Ист. Госуд. Русск., т. I.

11) Изъ „Die Etrusker", *O. Muller*, у *Снегирева*: „Русскіе праздники", вып. I, 226.

12) О погребальныхъ обычаяхъ языческ. славянъ, *А. Котляревскаго*, 66.

13) Примѣч. къ Ист. Госуд. Рос. т. I, 52.

14) Ист. Госуд. Рос, т. I, 15.

15) Записки о Южной Руси, изд. *П. Кулишемъ*, т. I, 191.

16) Тамъ-же, т. 1, 194.

17) Сказаніе Приска, перев. *Дестуниса*: См. Исторію русской жизни, *Забѣлина*.

18) Полн. Собр. русск. лѣтописей, т. I, 31.

19) Тамъ-же, т. II.

20) Украинск. народн. пѣсни, собр. *Максимовичемъ*, 22, 27.

21) Памятники стар. русск. словесности, т. III, 201.

22) Тамъ-же, т. IV, 203.

23) Лѣтописи русск. литер. и древн., изд. *Тихонравова*, т. IV.

24) Изъ „Цвѣтника" синод., у *Буслаева* (Истор. русск. нар. слов.).

25) Полн. собр, русск. лѣт., т. I, 260.

26) Тамъ-же, т. I, 73.

27) Русск. Расколъ Старообрядч., *А. Щапова*.

28) *Костомаровъ*, „Вѣстн. Евр." 1871 г.

29) Ист. Госуд. Рос., т. IV, примѣч. 154.

30) Архивъ историч. и юридич. свѣд. *Попова*, II, 37.
31) Стоглавъ, 266 и друг.
32) Акты Археограф. Экспедиціи, т. I, 86.
33) Тамъ-же, т. I, 181.
34) Тамъ-же, т. I. 232.
35) Тамъ-же, т. III, 264.
36) Акты историческ., т. IV, 36 и друг. Акты Арх. Эксп., т. IV, 59, 98 и друг.
37) О сост. Россіи въ XVII вѣкѣ, *Олеарія*. Арх. *Калачева*, кн. 3.
38) Полн. собр. русск. лѣтописей, т. I, 73.
39) Паисіев. Сборникъ, у *Буслаева*, т. II.
40) Стоглавъ, 261.
41) Памятн. стар. русск. слов., т. III, 201.
42) Истор. очеркъ русск. народн. слов., т. II, 68.
43) Примѣч. къ Ист. Госуд. Рос., т. IX.
44) Житіе протопопа Аввакума, 16, 19.
45) Сказанія о Димитріѣ Самозванцѣ, т. I, 50.
46) Смутное время Моск. Государства, *Н. Костомарова*, I, 294.
47) Тамъ-же, т. I, 246.
48) Хронографъ *Погодина*: см. Смутное время, *Н. Костомарова*, т. I, 398.
49) Описаніе Россіи, *Горсея*.
50) Временникъ Истор. Общ., кн. 16-я.
51) Сказанія русск. народа, *Сахарова*, т. II.
52) Домашн. бытъ русскихъ царицъ, *И. Забѣлина*, 457.
53) Записки *Рейтенфельса*.
54) Лѣтописи русск. литер. *Тихонравова*, т. V.
55) Архивъ *Калачева*, кн. 3.
56) Домашн. бытъ русск. царей, *Забѣлина*.
57) О Россіи въ царств. Алексѣя Михайловича, *Г. Кошихина*, 41.
58) О состояніи Россіи въ XVII вѣкѣ, *Олеарія*. Арх. *Калачева*, 1859 г., кн. 3.
59) Кунцово и древній Сѣтунскій станъ, *И. Забѣлина*, 4.
60) О состояніи Россіи, *Кошихина*, 12, 41.
61) Дневникъ *Маскѣвича*: Сказанія о Димитріѣ Самозванцѣ, т. II, 51, 52.
62) Ист. Госуд. Рос., IX, 89.
63) Московск. лѣтопись: Сказанія о Димитріѣ Самозванцѣ, т. I, 72.
64) Памятники стар. русск. лит., т: I, 207, 209.
65) ,,Описаніе Шуи", *Борисова*: (см. у Аѳанасьева: Поэтич. воззрѣнія).
66) Стоглавъ, 137.
66) Сказанія русск. народа, *Сахарова*, т. I.
68) Русскіе граверы и ихъ произведенія, *Д. Ровинскаго*, 142.
69) Домашній бытъ русскихъ царицъ, *Забѣлина*.
70) Дневникъ *Маскѣвича*: Сказанія о Димитріѣ Самозванцѣ, II, 51.
71) Записки о Южн. Руси, т. I.
72) Русскіе граверы и ихъ произвед., 141, 142.
73) См. снимокъ съ этого рисунка въ ,,Истор. очеркахъ рус. нар. словесн.", *Буслаева*, II, 325.
74) Историч. описаніе одеждъ и вооруженій, ч. I, 106.
75) Записки *Маржерета*: Сказ. о Дм. Самозванцѣ, I, 278.
76) Дневникъ *Корба*, 248.
77) Полн. Собр. русск. лѣтописей (Никоновская лѣтопись), т. IX.
78) Степенная книга (придб. Кипріана).

79) Акты Археогр. Комис. т. III, 264.
80) Книга глаголемая мусикія (сборникъ общ. др. русск. иск. на 1873 г.).
81) Государевы пѣвчіе дьяки XVII вѣка, *Д. Разумовскаго*: Сборникъ общ. древн. русск. искусства, 1873 года.
82) Древн. рос. Вивліоѳика, часть II, 437 (изд. 1773 г.).
83) Домаш. бытъ рус. царей, *Забѣлина*, 331.
84) Государевы пѣвч. дьяки, *Д. Разумовскаго*.
85) Домаш. быт. рус. царей, *Забѣлина*.
86) Сказ. рус. народа, т. I, свадебныя пѣсни.
87) Примѣч. къ Ист. Гос. Рос., IV, 302.
88) Исторія русской Церкви, *Макарія*, II, 255.
89) Полн. собр. рус. Лѣт. (Ипатьев.) 27, 100.
90) Промышленность древ. Руси, *Н. Аристова*, 118.
91) Стоглавъ, 62, 63 и 64.
92) Домаш. бытъ рус. царей, *Забѣлина*, 90 и друг.
93) Духовный Регламентъ: см. Полн. Собр. Зак.
94) Сочиненія *Ломоносова* (изд. Смирдина), I, 587.
95) Рукопись акад. наукъ: см. „Науку и литер. въ Россіи“, *П. Пекарскаго*, т. I, 492.
96) Тамъ-же. т. I, 486.
97) Записки *графа Бассевича*: „Рус. Арх.“ 1865 г.
98) Исторія Петра В., *Устрялова*, т. III, 58.
99) Записки *Вебера*: „Рус. Архивъ“, 1873 г., стр. 1424.
100) Петръ В. въ Дрезденѣ: „Рус. Старина“, 1874 г. кн. XII.
101) Дѣянія Петра В., *Голикова*, т. I, 636.
102) Записки *Вебера*: „Рус. Арх.“ 1873 г., 1425.
103) Наставленіе политич., I: См. „Дѣян. Петра В.“, т. I.
104) Дневникъ *Георга Корба*, 102.
105) Наука и литер. въ Россіи при Петрѣ Великомъ, *П. Пекарскаго*, I, 66.
106) Дневникъ, *Г. Корба*, 188.
107) Краткое извѣстіе о театральн. въ Россіи представленіяхъ, *Стелина*: „С.-Петербургскій Вѣстникъ“ 1779 г.
108) Дневникъ, *Г. Корба*.
109) Наука и Литер, въ Россіи, *П. Пекарскаго*, I, 424.
110) Дневникъ *Г. Корба*, 133.
111) Наука и литер. въ Россіи, *П. Пекарскаго*, I, 424.
112) Исторія Россіи, *Соловьева*.
113) Записки *Вебера*. „Рус. Арх.“, 1873, стр. 1425.
114) Дневникъ камеръ - юнкера *Берхгольца*, ч. II, 312.
115) Записки *Вебера*: „Рус. Арх.“ 1873 г. 1076.
116) Записки *гр. Бассевича*: „Рус. Арх.“, 1865 г., 239.
117) Дневникъ *Берхгольца*: ч. I 162 и сл.
118) Дѣянія Петра В., *Голикова*, т. VI, 280.
119) Тамъ-же, т. I, 98.
120) Описаніе славяно-рус. книгъ *П. Пекарскаго*, 532.
121) Дневникъ *Берхгольца*, ч. I, 243.
122) Дѣянія П. В., *Голикова*, III, 58.
123) Исторія Петра В., *Устрялова*, IV.
124) Приходо-расходная книжка императрицы Екатерины I: „Рус. Арх.“ 1874 г.
125) Дневникъ *Берхгольца*, III и IV.
126) Дѣянія П. В., *Голикова*, II, 512.

127) Дневникъ *Корба*, 127.
128) Древняя и Новая Россія, 1877 г. кн. I.
129) Дневн. *Берхгольца*, I, 57.
130) Наука и литер. въ Рос. при П. В., *Пекарскаго*, II, 39.
131) Тамъ-же: „Ірмолай" *Скольскаго*, 1700 г.
132) Дѣянія П. В., *Голикова*, IX, 516.
133) Дневн. *Берхгольца*, II, 309.
134) „Рус. Архивъ", 1874 г.
135) Дневн. *Берхгольца*. II. 49.
136) Анекдоты о Петрѣ В., *Штелина*.
137) Обзоръ главн. происшествій въ Россіи, *А. Вейдемейера*, ч. I, 93.
138) Записки иностранцевъ о Россіи, II, 261.
139) Записки *Дюка Лирійскаго* (изд. 1845 г.).
140) Записки *Миниха сына*.
141) О поврежденіи нравовъ въ Россіи, *кн. Щербатова*.
142) Тамъ-же ст. 54.
143) Императрица Анна Іоанновна, придворный бытъ и забава, „Рус. Старина", 1874 г.
144) Записки, *В. Нащокина*, 65.
145) Историч. очерки, *С. Шубинскаго*, 24.
146) Исторія Россіи, *Соловьева*, т. XX, 232.
147) Лопухинское дѣло: „Рус. Стар." 1874 г., 31.
148) Тайная канцелярія въ цар. Елизаветы Петровны: „Рус. Стар.", 1875 г. стр. 522—539.
149) О поврежд. нравовъ, кн. *М. М. Щербатова*, „Р. Ст.", 1870 г. стр. 102.
150) Краткое извѣстіе о театральн. въ Россіи представленіяхъ отъ начала ихъ до 1768 г., *Я. Я. Стелина*: „С.-Петербургскій Вѣстникъ", 1779 г., августъ.
151) Тамъ-же. Смотри также: Восемнадцатый Вѣкъ, сборникъ *П. Бартенева*, кн. II, 223.
152) Восемнадцатый вѣкъ: Семейство Разумовскихъ, *А. Васильчикова*, кн. II.
153) Тамъ-же, кн. II, 228.
154) Записки *Нащокина*, 103.
155) Статсъ дамы и фрейлины русскаго двора: „Рус. Стар." 1870 г., 472.
156) Тайн. канц. въ царств. Елизаветы Петр.: „Рус. Стар.", 1875 г., 534—538.
157) Рус. Архивъ, 1865 г.
158) Лопухинское дѣло: „Рус. Старина", 1874 г. стр. 6.
159) Краткое извѣстіе о театральн. въ Россіи представленіяхъ отъ начала ихъ до 1768 г., *Я. Я. Стелина*: „С.-Петербургскій Вѣстникъ", 1779 г., августъ, 86.
160) Обзоръ главн. происшествій въ Россіи *А. Вейдемейера*, ч. II, 151.
161) Исторія музыки въ Россіи со временъ Петра В.: „Художественная Газета" за 1840 г.
162) Кратк. извѣст. о театр. представленіяхъ: „С.-Петербургскій Вѣстникъ", 1779 г., авг., 89.
163) Историческій очеркъ русской оперы, *В. Моркова*, 149.
164) Кратк. извѣст. о театр. представленіяхъ: „С.-Петер. Вѣст."; 1779 г. авг., 90.
165) Историч. розысканіе о русскихъ повремен. изданіяхъ, *А. Н. Неустроева*, 59.
166) „С.-Петер. Ученыя Вѣдомости", 1777 г. стр. 12.
167) Сочиненія *Г. Державина*, изд. 1845 г., 127.

168) Сочиненія *Княжнина*, т. II, 504.
169) Драматическій Словарь, 1787 года.
170) Oeuvres complètes de *Voltanre*, T. X, 395.
171) Записки *графа Сегюра*, 15.
172) „Утренній Свѣтъ", журналъ 1777 г., ч. VII.
173) О поврежд. нравовъ: „Рус. Стар." 1877 г., 680.
174) „Кошелекъ", журн. 1774 г., 51.
175) Дневникъ *Храповицкаго*, 347.
176) Сочиненія *фонъ-Визина*: придворная грамматика, 551.
177) „СПбургскій Журналъ", 1798 г., ч. Ш, 54.
178) Записки *гр. Сегюра*, 132.
179) Сочиненія *Карамзина* (изд. 1848 г.), т. I, 364.
180) Княгиня Е. Р. Дашкова: „Разсвѣтъ", 1860 г., т. V.
181) Черты Екатерины Великой, „Рус. Арх." 1870 г.
182) Записки *Державина*, 32.
183) О поврежденіи нравовъ, *кн. Щербатова*: „Рус. Стар.", 1871 г., 679.
184) Записки *Мессельера*: „Рус. Архивъ", 1874 г., 971.
185) Письмо въ Москву *Т. Киріака* (о праздникѣ Потемкина): „Рус. Арх., 1867 г.
186) Записки *Л. Н. Энгельгардта*, 50.
187) Письма *гр. Растопчина* къ Воронцову: „Рус. Арх." 1876 г., кн. 1.
188) Кратк. извѣст. о театр. предст.; „СПб. Вѣстникъ", 1779 г. окт.
189) Записки *Энгельгардта*, 49,
190) Жизнь и приключенія *А. Болотова*, т. II, 170.
191) Письма *гр. Растопчина*, „Рус. Арх.", 1876 г., кн. 4.
192) Записки *Грибовскаго*, 13.
193) Записки *Энгельгардта*, 49.
194) Записки *Гарновскаго*: „Рус. Стар.". 1876 г., кн. 2.
195) Истор. очерки *С. Шубинскаго*.
196) Записки *Г. Державина*, 272.
197) Екатерина II и Потемкинъ: „Рус. Стар.", 1876 г., кн. 2.
198) Собраніе анекдотовъ о кн. Потемкинѣ, 23.
199) Сборникъ всемірной исторіи музыки (въ переводѣ *Бесселя*).
200) Художественная Газета, 1840 г. № 22.
201) Русская и такъ называемая общая музыка, кн. *В. Оболенскаго*.
202) Краткое извѣстіе о театральн. въ Россіи представл. *Я. Я. Стелина*, „Спб. Вѣстникъ", 1779 г., сент., 168.
203) Dictionnaire encyclopédique, *C. Saint-Laurent*.
204) Кратк. извѣст. о театр. въ Рос. предст., „Спб. Вѣстникъ", окт. 258.
205) Записки *Энгельгардта*, 105.
206) Dictionnaire encyclop., *C. Saint-Laurent*.
207) Зап. *Энгельгардта*, 47.
208) Письма Екатерины II: „Рус. Арх.", 1872 г.
209) „Всякая Всячина", журналъ 1769 г.
210) „Вечера", журналъ 1770 г.
211) Изъ записной книжки *А. М. Павловой*: „Рус. Арх.", 1874 г.
212) Полн. Собр. Законовъ, книга штатовъ, № 12,759.
213) Дневникъ *Храповицкаго*, 251.
214) Осьмнадцатый Вѣкъ, т. II, 478.
215) Лѣтопись русскаго театра, *Арапова*.
216) Художественная Газета, 1840 года.
217) Тамъ-же, № 5: Матеріалы для ист. рус. театра.

218) Автобіографія *Шлецера*: Сборникъ II отд. Ак. наукъ, т. XIII, 161.
219) Записки *Виже-Лебренъ*: „Древн. и Нов. Россія“, 1877 г.
220) О позорищахъ: „Спб. Вѣстникъ“, 1779 г., іюнь, 15.
221) Осьмнадцатый Вѣкъ, кн. I, стр. 345.
222) Тамъ-же, 349.
223) Дидро и его отношенія къ Екатеринѣ II, *М. Шугурова* (Сборн. *Бартенева*, кн. I).
224) Судьбы оперы въ Россіи, *Сѣрова.*
225) Художеств. Газета, 1840 г.
226) Драматическій Словарь, 1787 г. (Онъ цѣликомъ напечатанъ въ „Репертуарѣ“ за 1841 г., т. I, откуда мы имъ и пользовались).
227) Матеріалы для Исторіи рус. театра: „Рус. Сцена“, журн., 1864 г., кн. 6.
228) Историч. очеркъ русской оперы, *В. Моркова*, 3.
229) Тамъ-же, 9.
230) „Всякая Всячина“, журн.
231) Драматическія сочиненія Екатерины II, *М. Лонгинова.*
232) Драматическій Словарь 1787 г.
233) Лѣтопись русской литературы, кн. 2.
234) Сочиненія *Лукина.*
235) „Вѣстникъ Европы“, 1802 г., ч. 4.
236) Изъ записной книжки *А. М. Павловой*: „Рус. Архивъ“, 1874 г.
237) „С.-Петербургскій Журналъ“, 1798 г., ч. II, 127.
238) Сочиненія *Державина* (изд. 1845 г.), стр. 373.
239) Драматич. Словарь.
240) Историч. очеркъ рус. оперы, *В. Моркова.*
241) Матеріалы для Исторіи рус. театра: „Репертуаръ“, журн., 1841 г.
242) Письма *Пикара* къ кн. А. Б. Куракину: „Рус. Старина“, 1870 г. 311.
243) Воспоминанія *Ф. Ф. Вигеля*, ч. I, 164.
244) Драматическій Словарь.
245) Письма *Пикара*: „Рус. Стар.“, 1870 г., 317.
246) Драматическій Словарь.
247) Воспоминанія *Вигеля*, ч. II, 56.
248) Драматич. Словарь.
249) Тамъ-же.
250) Москов. Вѣдомости, 1787 г.
251) О поврежденіи нравовъ, *кн. Щербатова*: „Рус. Стар.“, 1870 г., 31.
252) Черты Екатерины Великой, *П. И. Сумарокова*: „Рус. Арх.“, 1870 г., 2076.
253) Сочиненія *Державина.*
254) Словарь достопамятныхъ людей *Бантышъ-Каменскаго*, т. IV, 18.
255) Воспоминанія *Ѳ. Булгарина*, ч. I, 234.
256) Воспоминанія *Вигеля*, ч. 1, 63.
257) Словарь достопамятныхъ людей, т. I, 195.
258) И. И. Бецкій, *А. Пятковскаго*: „Дѣло“, 1867 г., кн. 5.
259) Дидро и его отношенія къ Екатеринѣ II: „Осьмнадцатый Вѣкъ“, кн. I, 285.
260) Записки *Павла Порошина*, изд. 1841 г.
261) Физическія примѣчанія о воспитаніи дѣтей, *И Бецкаго.*
262) Письма *Пикара*: „Русская Стар.“, 1870 г., 310.
263) С.-Петербургскія Вѣдомости, 1773 г., № 93.
264) С.-Петербургскій Воспитательный Домъ, *А. П. Пятковскаго.*
265) Путешествіе *У. Кокса*: „Рус. Стар.“, 1877 г. кн. 2.
266) „Спб. Вѣд.“, 1781 г., № 75, прилож.

267) Воспоминанія *Ѳ. Булгарина*, ч. II.

268) Воспоминанія *Второва*, изд. *Де-Пуле*: „Рус. Вѣстникъ“, 1875 г., кн. 4.

269) Воспоминанія *Вигеля*, ч. I, 79.

270) Записки *Болотова*.

271) „Рус. Архивъ“, 1871 г., кн. 5.

272) Дѣянія и анекдоты императора Павла, *А. Т. Болотова*: „Рус. Арх.“ 1864 г., 775.

273) „Рус. Старина“, 1873 г.

274) „Рус. Архивъ“, 1876 г., кн. 1.

275) Lettres sur Pavlofsky: см. *Павловскъ и его исторія*, изд. 1877 г.

276) Воспоминанія *Вигеля*, ч. I, 189.

277) Воспоминанія *Ѳ. Булгарина*, ч. II, 5.

278) Грибоѣдовская Москва: „Вѣстникъ Европы“, 1874 г., кн. 6.

279) Записки *Второва*.

280) Записки *И. С. Жиркевича*: „Русск. Стар.“, 1874 г., кн. 6.

281) Воспоминанія *А. П. Глушковскаго*: „Литературн. Библіотека“, 1867 г., кн. 3.

282) Письмо *кн. Вяземскаго* къ М. Н. Лонгинову: „Русск. Арх.“, 1874 г.

283) Записки Екатерины II, 117.

284) Словарь достопамятныхъ людей, т. II.

285) Воспомин. *Булгарина*, ч. II.

286) „Рус. Архивъ“, 1869 г., 150.

287) Истор. очеркъ рус. оперы, *В. Меркова*, 60.

288) „Рус. Архивъ“, 1874 г., 537.

289) Воспоминанія *П. Каратыгина*.

290) „Рус. Архивъ“, 1873 г., 477.

291) Записки *Жиркевича*.

292) Матеріалы для исторіи русск. театра: „Репертуаръ“, журн.

293) „Журналъ драматическій“, 1811 г., ч. I, 71.

294) „Русск. Сцена“ 1864 г., кн. I.

295) Указатель С.-Петербурга, *С. Аллера*, 1822 г.

296) Цыганка Таня, *В. П.*, „Спб. Вѣд.“, 1875 г.

297) О пѣніи въ Россіи, изд. 1834 года, 27.

298) Записки *Жиркевича*: „Русск. Стар.“, т. XIII, 567.

299) „Русск. Арх.“, 1869 г., 1708.

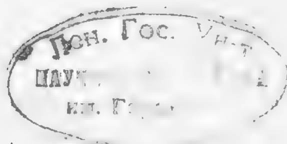
300) „Журн. Драматич.“, 1811 г., ч. II. 235.

301) „Русск. Арх.“, 1875 г., 1984.

302) Записки *гр. Комаровскаго*, „Русск. Арх.“, 1867 г.

303) Воспоминанія *Вигеля*, ч. II, 136.

304) Изъ Старой записной книжки, „Русск. Арх.“, 1873 г.



ВАЖНѢЙШІЯ ОПЕЧАТКИ.

Стран.:	Строка сверху:	Напечатано:	Слѣдуетъ читать:
5	27	первая пѣсня	первая *обрядовая* пѣсня
37	3	постепенно	*постоянно.*
44	6	ему	*ей.*
86	15	1542 г.	1342.
91	18	при Ярославлѣ	при *Ярославѣ.*
94	19	сладкосныхъ	сладко*гла*сныхъ.
229	3	въ словесно-латинской	въ *славяно*-латинской.

